

O erotismo revolucionário em Ángeles Mastretta

Christiane Nascimento Ferreira Guenoun¹

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo analisar, através do diálogo entre Literatura e História, o erotismo presente na palavra feminina de Ángeles Mastretta, em *Mal de Amores* (1997). Partindo de pressupostos teóricos relacionados ao tema, propõe-se uma discussão do comportamento humano em períodos de exceção – sobretudo no que se refere à morte e à sexualidade.

Palavras-chave: Erotismo; Morte; Sexualidade; Guerra.

Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.

Eclea Bosi

Entre Literatura e História há inúmeras interfaces. Ambas possuem um conceito dinâmico, mutável e, de certo modo, influenciado pelo seu contexto histórico. Não estão prontas, acabadas. Constituem um campo aberto para reinterpretções e análises.

A História tem sua gênese nos mitos que remontam ao surgimento da civilização na Antiguidade Oriental. Ganha função de explicação na Grécia, associada à Filosofia e aos campos do saber que, a partir do Iluminismo, vão constituir-se como disciplinas autônomas. Nas narrativas gregas, começam a surgir a linearidade temporal, a descrição dos amplos fatores da sua trama – social, humano, econômico e cultural –, e a preocupação com a verdade. Conforme afirma Políbio, historiador grego do século II a. C.: “Desde que um homem assume atitude de historiador, tem que esquecer todas as considerações, como o amor aos amigos e o ódio aos inimigos.”²

Na Alta Idade Média, a Igreja ocupa o local da transcrição da vontade de Deus, manifestada como história do homem – seu destino. A fé faz sombra à razão. A certeza substitui a dúvida.

Com o advento do Renascimento, posteriormente complementado pelo Iluminismo, a História chega ao final do século XIX como uma ciência nascente - marcada pelos jogos de

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF.

² BORGES. *O que é história*. p.20.

poder característicos de sua escritura – dos quais, como aponta Foucault e Althusser, jamais se livraria.

“Libertada” da Literatura e das Belas Artes, estruturada no rigor com a pesquisa, na valorização do documento escrito e no compromisso estrito com a verdade, a nova disciplina procurou afastar-se da sua herança narrativa e subjetiva.

Com sua base formada, começam as primeiras críticas ao engessamento da disciplina. A *École des Annales*, a partir de 1929, abre a discussão sobre o *corpus* da História, seu método e o ofício do historiador.

A *Nouvelle Histoire*, filha diletta dos *Annales*, inaugura a chamada História das Mentalidades. Os *annalistes* passam a ocupar-se da *mentalité* – conceito, segundo Roger Chartier (2001), dos mais difíceis de se traduzir do francês. Debruçam-se sobre a Filosofia, a Psicanálise, a Antropologia e todas as demais ciências humanas. A Linguística e a Semiótica despertam o interesse de historiadores, como Burke e Porter, como instrumento na tentativa de mapear e traduzir a linguagem, os signos e seus significantes culturais.

A Literatura, antes rejeitada pelo seu caráter narrativo, é redimensionada, na sua influência sobre a História, exatamente nesse ponto. Veyne (1995), ecoando os pressupostos lançados por Foucault, discute a “verdade” histórica e aproxima o historiador do autor – a chamada “narrativa verídica”.

Chartier (2001), em certa consonância com Veyne, é uma das vozes fortes da auto-reflexão da historiografia. Afirma que a História, na contemporaneidade, tomou consciência da sua dimensão narrativa e colabora com a análise sobre seu estatuto de conhecimento.

Além da narrativa, um outro ponto confluyente entre Literatura e História, integrando a atual discussão, aberta pelos *annalistes*, é a memória. Segundo Eclea Bosi (1979), baseando-se nos estudos da Psicologia Social de Bergson, a memória é um instrumento basilar da formação da identidade – individual e coletiva. Interessa, portanto, a todo o campo que trabalhe com tempo, percepção, consciência e cultura.

A Literatura da América Latina é marcada de forma indelével pelos impactos da colonização. Os territórios espanhóis tiveram um processo de exploração e de independência bastante diversos do português. A América Espanhola, rica em ouro e prata, sofreu intervenção muito mais direta, sistematizada e ofensiva do que a portuguesa. Da miscigenação entre espanhóis e índios, surge uma classe de mestiços que vai compor esse panorama social.

Da herança européia, em especial do iberismo colonizador, muito ficou na nossa memória. A narrativa de Ángeles Mastretta é um belo exemplo dessa marca. Em *Mal de Amores* (1997), relatando e refletindo os conflitos de gênero comuns à passagem do séc. XIX para o séc.XX, a palavra dá voz ao feminino. Dramas, sensações, prazeres e dores – toda a passionalidade latina –, ganha expressão na história da família Sauri.

Usando dos artifícios de sedução apontados por Baudrillard (1991), Mastretta *subverte* o discurso masculino ao situar seu foco narrativo na alma de três grandes mulheres. De personalidades distintas, Josefa, Milagros e Emília são as personagens de uma trama cujo cenário é Puebla e a Revolução Mexicana. Suas vidas, tomadas por angústias e alegrias plurais, são afetadas e revolucionadas pela convulsão social. O histórico e o pessoal misturam-se no ritmo indomável do tempo e dos acontecimentos. Experiência e relato fundem-se através da vivência de cada uma delas. Seus corpos são palco de guerra e paz, de avanços e revezes. Como observa Luis Alberto Brandão Silva (2000), ao analisar a obra de Ricardo Piglia, é através do corpo que a barreira entre o vivido e o absorvido deixa de existir. É através do corpo e da alma desse universo feminino que o mundo masculino das lutas pelo poder se mostra. Erotismo puro.

Todo o universo emocional latino ganha permissão para manifestar-se nos corpos dessas mulheres de Mastretta. A passagem de um século para outro e a iminência de uma guerra, questiona tradições e permite transgressões impensáveis em tempos de continuidade e permanências.

Como analisa Bataille (2004) acerca do erotismo, a morte – tabu maior da civilização –, é a grande ponte que liga o homem ao todo – à continuidade. Desse primeiro tabu, advém o da sexualidade – experiência de entrega e fusão que pode levar a uma vivência de pequena morte – o orgasmo. Segundo essa visão, a civilização do trabalho criou interdições ligadas à morte e à sexualidade, mantendo o homem afastado da chamada “violência” – característica do mundo da animalidade.

Apesar desses tabus, ainda segundo Bataille, trazemos em nós o “conhecimento de morte”. Ela é inelutável, assim como a própria sexualidade – da qual a continuidade da espécie depende. Diante disso, a cultura do trabalho e da razão criou o jogo: interdição/transgressão – forma de manutenção do controle.

Na guerra, ou na iminência dela, esse jogo adquire regras próprias. É momento de exceção. Medo e desejo são as emoções que movem esse encontro com a morte e, claro, a

vivência da sexualidade. Medo e desejo movem e se apossam das mulheres de Mastretta. As ruas de Puebla, os quartos da casa da Estrela são assolados pela emergência de vida que a guerra traz. Os corpos de Josefa, Milagros e Emília são porta-vozes da Revolução, marcados fisicamente por seus embates, tatuados pela memória.

A narrativa de Mastretta faz a mediação entre a experiência e o relato de seus personagens. Marcada por toda essa corporeidade, articula tempo histórico e subjetivo, tradição e traição. Abraça a morte como rotina da trama. Erotiza a palavra. Conforme aponta Benjamin: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.”³

Aristóteles, ao comparar o historiador e o poeta, afirma que “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido”⁴. Em *Mal de Amores*, os indícios históricos e culturais apresentados: a forte religiosidade e seus embates – a da tradição pré-colombiana e a cristã do colonizador –, as normas sociais de Puebla e os conhecimentos científicos do período, formam um pano de fundo que dá sentido à trama, confere-lhe verossimilhança e aproxima a Literatura da História. Mastretta, com sua sutil e precisa descrição das emoções femininas, articula-as com os eventos da Revolução e provoca uma evocação da nossa memória identitária – como analisa Bosi (1979). Dessa habilidade, surgem a *mimesis* e a *carthasis* que levam o leitor a transitar pelo campo erótico no qual suas personagens orbitam. Apesar de livre diante do compromisso com a verdade, a autora poetiza a História e confere historicidade à narrativa. Usa a palavra como instrumento *sedutivo*⁵ para abolir barreiras entre o individual e o coletivo, o tempo e o espaço, o lido e o sentido – como o objeto folheado apontado por Barthes (1991). O México, a Revolução, a casa da Estrela. A ditadura cruel, a liberdade necessária. A dor última, a felicidade primeira. Pela palavra erótica de *Mal de Amores*, em Puebla, habitamos nós.

ABSTRACT: Through an a look between the dialogue of literature and history, this article is able to provide an analysis of the eroticism that is present in the female's words from Ángeles Mastretta, in *Mal de Amores* (1997). This text is based on the theoretical assumptions of the subject and proposes a discussion of human behavior in times of emergency - especially in regards to death and sexuality.

Key-words: Eroticism, Death, Sexuality; War.

³ BENJAMIN. O Narrador. In: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*, p.208.

⁴ Aristóteles. *Arte retórica e arte poética*. P.252.

⁵ Sedutivos, cf. Baudrillard (1991), são os signos que provocam desarranjos na ordem vigente. Erotizam.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Mitologias. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- _____. O Rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. São Paulo : Loyola, 1996.
- _____. Da sedução. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Vavy Pacheco. O que é história. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOSI, E. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 11 ed. São Paulo : T. A. Queirós, 1979.
- CANCLINI, Nestór Garcia. Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997
- CAROTENUDO. Aldo. Eros e pathos: amor e sofrimento. São Paulo : Paulus, 1994.
- CARVALHO, José Murilo. Pontos e Bordados: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CHARTIER, Roger. Cultura escrita, literatura e história. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-68: Décima série: do jogo ideal.
- FALABELLA, Maria Luiza. História da arte e estética: da mimesis à abstração. Rio de Janeiro: Elo Ed., 1987.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo : Edições Loyola, 1996.
- _____. Microfísica do poder. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

- FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GUENOUN, Christiane Nascimento Ferreira. Encontros com a sedução. Três Corações: UNINCOR. 2006. (Dissertação, Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso).
- HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MASTRETTA, Ángeles. Mal de amores. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- _____. Mulheres de olhos grandes. Trad. Rúbia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3,199, p. 3-15.
- REICH, Wilhelm. La fonction de l’orgasme. Paris : L’ Arche, 1970.
- ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. In: As razões do iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, p.229-277, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século. (mimeo)
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Literatura e história: convergência possível. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi e outras. Romance histórico: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2000.
- SILVA, Geysa. Mulheres de olhos grandes: uma releitura do feminino na América Latina. In: Coutinho, Irineu (org). O labirinto finissecular e as ideias do esteta. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. (Org.) Modernidades tardias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- Volpe, Miriam L. Geografias de exílio: Mario Benedetti. Montevideo: Ed. La Gotera, 2004.

O livro na “literatura periférica”:

Lendo o texto e o objeto livro em *Notícias Jugulares*, de Dugueto Shabazz

Carolina de Oliveira Barreto¹

RESUMO: Neste trabalho, por meio da leitura de *Notícias Jugulares*, de Dugueto Shabazz, pretende-se discutir qual seria a importância e o papel do objeto livro para a “literatura periférica”. Para isso, será discutido brevemente de que forma os *mass media* e os novos suportes de leitura influenciam a produção e a edição das obras literárias.

Palavras-chave: Dugueto Shabazz; “Literatura periférica”; *Mass media*; Objeto livro.

1. O livro em cena

Para iniciar este texto, cito Calvino, em curto texto que introduz seu livro **Seis propostas para o próximo milênio**:

O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram as suas possibilidades expressivas, cognitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio está para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica e pós-industrial (CALVINO, 2008, p. 11)

As dúvidas levantadas por Calvino surgem das novas relações que passam a ser estabelecidas entre leitor e texto, no momento em que novas tecnologias abalam as certezas em torno do suporte de leitura. Contudo, é necessário dizer, que mesmo na incerteza, o livro continua a existir e a cumprir a sua função de servir de suporte material para o texto, ou seja, continua a existir como uma mídia com uma função específica e que, talvez, por isso, ainda não foi completamente substituída. Podem dizer que há pouco surgiu uma oferta maior de áudio-livros², que há venda de e-books pelo site de algumas editoras, textos disponibilizados para

¹ PPG-Letras Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Aqui considero o áudio-livro, pois ele implica em outro tipo de leitura, na qual o escrito passa a ser verbalizado, elencando outras competências desse leitor. Contudo, por haver uma interpretação na gravação, isso pode vir a limitar um pouco, a meu ver, a capacidade de intervenção do leitor no texto que para ele é apresentado. Ao lado disso, é necessário dizer que o áudio livro é destinado não só à apreciação do leitor acostumado à mídia livro, mas também como forma de acesso para aqueles que possuem alguma deficiência visual e têm no suporte áudio-livro, assim como no livro escrito em Braille, uma alternativa de ter contato com a literatura escrita. Assim vê-se que há diferentes funções para um mesmo suporte. Contudo, utilizar o áudio livro como forma de substituição do ato da leitura, eliminando o contato individual do leitor com o livro, como

downloads em web sites, em blogs, entre outros, mas o livro como o conhecemos, “um objeto específico, diferente de outros suportes do escrito, como uma obra cujas coerência e completude resultam de uma intenção intelectual ou estética (CHARTIER, 2002, p. 110)”, ainda permanece como boa parte das vendas.

Desse modo, surge outra questão: se o critério é a vendagem, como se avalia o conteúdo dessas obras? Qual é o trabalho de linguagem que perpassa o texto? Há uma preocupação em se trabalhar a linguagem, explorando “as suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas”? Essas perguntas, em conjunto revelam que a literatura, incluindo o livro, seu suporte midiático por excelência, sofrem influências de diversos fatores que estão aparentemente externos a ela, mas que por fim acabam por interferir diretamente nos seus modos de produção, edição e apreciação entre os leitores, vistos também, neste contexto, como consumidores. Desse modo, as relações entre leitor e texto dependem da interseção entre o suporte de leitura (objeto livro, áudio-livro, e-book, entre outros) e os critérios utilizados para colocar o livro em circulação, os quais dialogam com questões estéticas, políticas e econômicas, como o custo do produto final para o consumidor, qual mídia facilita e barateia a comercialização do texto, o que atende ao gosto da maioria dos consumidores, o lucro obtido pelas editoras³, o que deve (e pode) chegar ao conhecimento de grande parte dos leitores⁴. Assim, considerar o conteúdo abstrato do livro separado de seu suporte, não é a melhor forma de se entender as incertezas apontadas no texto de Calvino citado acima. Para exemplificar o que foi dito, basta pensar que, dependendo da mídia escolhida, uma editora pode privilegiar um grupo de leitores e excluir outro⁵ e que, dependendo do preço final do suporte de leitura, o texto literário, torna-se inacessível para um grande número de pessoas.

Acredito que a questão estética, a do suporte e o do preço final são colocadas em discussão pela “literatura periférica”. Para isso, escolhi o livro **Notícias Jugulares**, de Dugueto Shabazz, no qual, pela escolha do suporte para a veiculação das idéias nele contidas, levanta essa discussão acerca do livro e seu conteúdo abstrato, para desaguar em outra: por

uma alternativa mais prática que a leitura, é algo discutível. Assim, vê-se que o suporte em si não é bom nem mau, isso irá depender dos fins para os quais ele será utilizado (cf. Walter Benjamin (2005) para uma discussão mais ampla desse assunto).

³ Nesse caso me refiro, especialmente, às grandes editoras, que contam com sistema eficiente de distribuição do livro por livrarias de diferentes lugares, em uma escala bem maior que a das pequenas editoras, as quais dependem principalmente do autor para que as obras circulem de mão em mão.

⁴ Não há, devido aos limites desse trabalho, a intenção de aprofundar todas essas questões. Irei apenas focar aquelas que contribuam diretamente para a leitura do “Manifesto Jugular”, a qual será iniciada mais adiante.

⁵ Para uma informação resumida acerca de dados coletados pelo IBGE entre os anos de 2005 e 2008, cf. no site http://www.ibge.gov.br/brasil_em_sintese/default.htm.

que escolher o objeto livro “[...] numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso” (CALVINO, 2008, p. 58)? Dentre as principais idéias nele contidas, destaco a concepção de livro para esse autor, a forma como constrói a linguagem perpassada ao longo do livro, as críticas ao conteúdo e à forma de abordagem desses nos jornais televisivos e escritos.

Antes de partir para a análise de **Notícias Jugulares**, penso que é importante fazer alguns comentários acerca da relação entre a “literatura periférica” e o objeto livro. Para por seus textos em circulação, os autores da “literatura periférica” contam com blogs, com web sites, com revistas e também com os livros que publicam. Contudo, a meu ver, o objeto livro, por estar associado diretamente à cultura letrada e por ser o suporte de leitura tradicionalmente por ela adotado, traria em si um valor simbólico relacionado à legitimação do local de enunciação da “literatura periférica”. Digo isso, pois somente na década de 1960, com as campanhas de popularização do ensino, indivíduos de camadas marginalizadas⁶ da população puderam ter acesso à escola e puderam se tornar leitores. Contudo, esses leitores têm, de acordo com o que disse Allan da Rosa, em entrevista ao programa *Entrelinhas*, “uma história de relação com a leitura que não é a mesma que sempre trilhou os caminhos normais da escolaridade, [...] a gente ainda tem muito espinho na mão quando vai catar um livro, a gente tem medo de livro” (ROSA, 2009). Desse modo pode-se colocar em dúvida a eficácia e o alcance dessas campanhas de popularização do ensino. Muitas focaram somente o aprendizado do código da língua escrita e, por isso, o aprendizado da leitura consistia somente na decodificação da palavra escrita. Assim, a leitura como prática crítica e reflexiva estava distante do objetivo principal dessas campanhas. Assim, a formação desses leitores a partir da década de 1960, tomando a palavra “leitores” em seu sentido mais amplo, é algo que tem ocorrido, na maioria dos casos, fora do ambiente escolar, à margem do sistema de ensino. Considerando o que foi dito, tornar-se um escritor e publicar livros que coabitam as estantes das livrarias ou as estantes dos leitores com autores, cuja formação não passou pelos “percalços da alfabetização” (SANTIAGO, 1982, p. 29) é uma forma de mostrar que a “literatura periférica” é tão legítima quanto àquela que já faz parte de uma certa tradição na literatura brasileira. Além disso, a circulação dos textos dos autores vinculados a essa produção literária, pelo que pude perceber ao longo de entrevistas e depoimentos, depende das

⁶ Gostaria de retomar aqui o que diz Torres (2004) sobre a “margem e a “periferia”: “da mesma forma que usamos o termo “marginal”, aplicamos a expressão “periferias”, não como designação territorial, mas como indicação de segmentos sociais [...]” (TORRES, 2004, p. 131).

pequenas editoras em sua maioria, como as Edições Toró e o Selo Povo⁷, pois elas teriam alcance, pelo trabalho de venda “mão a mão”⁸, onde as grandes editoras dificilmente conseguiriam chegar, “como o alto da ladeira, os becos e as vielas” (ROSA, s/d). Com exceção de Ferréz que publicou quatro de seus livros pela editora Objetiva⁹, com exceção da antologia **Literatura Marginal**, organizada por esse mesmo autor, publicada pela Agir em 2005 e, também, com exceção da coleção **Literatura Periférica** da editora Global que conta com cinco títulos¹⁰, a maioria dos autores conta principalmente com as pequenas editoras para a publicação de seus livros; contudo, ainda conseguem criar um público leitor que terá contato com as reflexões propostas por esses textos.

Ao lado do alcance diferenciado por essas pequenas editoras, percebe-se também que há interesse em cativar público leitor dentro das periferias, pois há uma preocupação em se reduzir o valor do produto final para que não haja uma barreira econômica que impeça a aquisição dos livros pelos leitores moradores das periferias nas quais esses autores atuam. Além disso, mesmo que não seja o objetivo principal dos autores ou dos editores, o preço acessível facilita a circulação desses livros fora das periferias. Essa postura em relação à literatura numa época, que segundo Bourdieu, avançam os “publishers” e o “populismo literário”, “os editores que não sabem ler, sabem contar” (BOURDIEU apud GARCIA CANCLINI, 2008, p. 21), significa, a meu ver, que essa editora não tem como finalidade de seu trabalho o lucro, mas sim trabalhar em conjunto com o autor para que este tenha o seu texto circulando entre seus leitores. A respeito disso, cito a passagem a seguir da entrevista concedida por Allan da Rosa ao programa Entrelinhas da TV Cultura, na qual fala sobre as Edições Toró e o custo da edição:

Entrevistador: Mas como é que é a relação do autor com a editora? Tem uma divisão de custos? Tem direito autoral?

Allan da Rosa: A primeira tiragem é sempre de seiscentos exemplares. 520 vão pro autor e o outro se vira, vende na rua e o dinheiro é dele. Não tem aquela de 8% do valor é seu. Melhor ainda quando a gente conseguiu o apoio municipal, a gente ganhou o prêmio da secretaria municipal de cultura, que deu pra custear 70 a 75% do valor de impressão gráfica. Então, o Rodrigo Ciríaco, o Daniel, eles não pagaram por um processo gráfico como eu, como o Ridson Dugueto¹¹, como a Dinha, como o Silvio Diogo pagamos (ROSA, 2009).

⁷ Allan da Rosa, ao lado de Mateus Subverso, entre outros que participam das etapas da editoração, são responsáveis pelas Edições Toró. Ferréz, assim como a equipe com a qual trabalha, representam o Selo Povo.

⁸ O livro **Vão**, de Allan da Rosa, publicado pelas Edições Toró, chegou a vender 1600 exemplares “só mão a mão” (ROSA, 2009).

⁹ **Capão pecado**, **Manual prático do ódio**, **Amanhecer esmeralda** e **Ninguém é inocente em São Paulo**.

¹⁰ **O colecionador de pedras**, de Sérgio Vaz; **Da cabula**, de Allan da Rosa; **De passagem mas não a passeio**, de Dinha; **85 letras e um disparo**, de Sacolinha; **Guerreira**, de Alessandro Buzo.

¹¹ Dugueto Shabazz também assina suas obras como Ridson, como se pode verificar em **Notícias jugulares** (2006) e na antologia **Literatura Marginal** (2005), respectivamente. Nesse entrevista, Allan da Rosa se refere a esse mesmo autor como Ridson Dugueto.

Pelo fato de não haver distribuidoras, entre outros intermediários, entre o autor e o leitor, entre a editora e o leitor, isso permite que o preço seja acessível. Como um outro fator diferencial, o trabalho das Edições Toró possui uma característica interessante, sobre a qual se lê em outro trecho dessa mesma entrevista. Neste Allan da Rosa fala a respeito da concepção gráfica do objeto livro (capa, miolo e acabamento) nas publicações das Edições Toró:

A feitura de cada livro, ela se relaciona com o texto... Não é capricho, cara. Não é acessório. O subúrbio, o povo negro, o povo indígena, têm uma história de relação com a leitura que não é a mesma que sempre trilhou os caminhos normais da escolaridade, manja? Então, a gente precisa fazer livro bonito, atrativo, porque a gente ainda tem muito espinho na mão quando vai catar um livro, a gente tem medo de livro. Então a gente precisa, pra que quando aquela pessoa fala “não gosto de ler”, olhe seu livro e fale “pô, mas deixa eu pegar, deixa eu folhear”. Isso é necessário, não é acessório, não é algo secundário (ROSA, 2009).

É interessante notar que Allan da Rosa retorna a essa declaração em outros contextos em que é convidado a falar sobre a literatura feita nas periferias da cidade de São Paulo, como a entrevista concedida ao programa Nossa Língua, também da Rede Cultura, e no documentário “Vaguei os livros, me sujei com a m... toda”, do qual participa do projeto de concepção junto a Akins Kint e Mateus Subverso. O interesse em contornar a “história de relação com a leitura que não é a mesma que sempre trilhou os caminhos normais da escolaridade”, criando livros que chamem atenção pelo cuidado em sua concepção como objeto, com a finalidade de diminuir o “medo de livro”, demonstra que o apuro do elemento estético é uma exigência não só do social, mas também uma forma de despertar o interesse e a sensibilidade do leitor que se via apartado dos livros. Por isso, de acordo com o que diz Allan da Rosa na entrevista concedida ao programa Nossa Língua, é preciso buscar uma “forma artesanal, amável, amante de fazer um livro”.

Dugueto Shabazz, autor cujo livro será aqui analisado, possui um texto publicado na antologia **Literatura Marginal**, “Epidemia”, o qual também se encontra em **Notícias Jugulares**, publicado pelas Edições Toró em 2006. Ao comentar sobre o livro de Dugueto, Allan da Rosa chama atenção para a feitura do objeto, de acordo com o texto a seguir:

Allan da Rosa: [Sobre o livro **Notícias Jugulares**, de Ridson Dugueto/Dugueto Shabazz] Esse livro... o Mateus Subverso, isso aqui é uma fonte grafitada pro livro do Ridson Dugueto. O Mateus fez letra por letra, acento por acento, e transformou isso numa fonte digitalizada.

Entrevistador: Quer dizer, ele criou uma fonte.

Allan da Rosa: Criou uma fonte grafitada. E a gente saca, meu, que a gente tem um mundo pra aprender ainda de artes gráficas no computador [...]. Então, você trabalhar no computador, também não quer dizer que você vai fazer um trabalho quadrado (ROSA, 2009).

A fonte grafitada aparece no “Manifesto Jugular”, na parte intitulada de “Rápido e rasteiro”, a qual traz as poesias “duguetto”, ou seja, letras de rap. A parte que reúne os contos/crônicas, “Quem reconta um conto acerta os pontos”, é impressa com tipos comuns, os quais são trazidos pelos programas de editoração gráfica, associando-os às crônicas de jornal. Contudo, de acordo com a proposta contida no título, os contos/crônicas que se apresentam em **Notícias Jugulares** pretendem reler o cotidiano da periferia a partir do ponto de vista do autor, diferenciando daquele veiculado pelos meios de comunicação, especialmente o jornal escrito. De outro modo, em “Rápido e rasteiro”, não só o que é enunciado remete ao cotidiano da periferia, pois a fonte de Mateus Subverso traz em si a marca do grupo que enuncia, uma vez que o graffiti faz parte da cultura Hip Hop, assim como o rap, cujas letras são classificadas dentro do livro como poesia “duguetto”. Ambos, rap e graffiti, se associam nesta parte de **Notícias Jugulares**, trazendo para a mídia livro elementos da música (letra da música e, durante a leitura silenciosa ou em voz alta, o ritmo) e das artes gráficas (o estilo do traço sobre os muros), mostrando que o suporte de leitura pode dialogar, a partir dos pontos de interseção, com outras formas de expressão artística, as quais possuem outros *media* como veículo.

Além da fonte grafitada, o livro conta com outros elementos que dialogam com a sua proposta. A lombada, parte da capa e da quarta capa são cobertas por um adesivo, cujo fundo traz uma imagem de “classificados” de jornal, lugar onde há anúncio de compra e venda, de prestação de serviços, em suma, de anúncios que envolvem algum tipo de comércio. A capa apresenta uma ilustração, na qual há um homem escrevendo à luz de uma vela, na quarta capa, há um texto que veicula a proposta das Edições Toró:

Cada gota destas Edições Toró é ácida e doce. Vem na pegada do revide das bordas da cidade.
 [...] Jogando um caldo de gana na ferrugem do ibope, vêm nossas letras ritmadas.
 Lá holofote e maquiagem saturada, aqui gambiarras e suor. Lá shopping, aqui feira.
 [...] A falange Toró trincando a ração de estrelas mofadas que desfilam nos cadernos de cultura e variedades, os heróis de encomenda falhados por empresários do entretenimento. A Toró cavucando lá nas ilhas do centro, que indiretamente por antenas e cartilhas chegam por aqui. Mas, principalmente, Toró fertilizando o asfalto das nossas ladeiras enlameadas na punção do curto-circuito. Longo circuito das margens nossas, único lugar de onde podem chegar as mudanças, as novidades tão antigas.

Haver um adesivo similar aos “classificados” de um jornal unindo a capa à quarta capa pode parecer contraditório. Contudo, o contraste que se estabelece entre o jornal e os elementos que dialogam com o conteúdo do livro, mostram que, em **Notícias Jugulares**, são trazidos para perto elementos considerados como “inimigos”, como adversários da proposta das Edições Toró, assim como da “literatura periférica. Desse modo, quando o adversário está perto, é mais fácil se apropriar de seus elementos para desconstruí-lo de maneira crítica, conhecendo

suas lacunas e nelas atuando com o objetivo de buscar um discurso na tensão com elementos do adversário, que não se limite à pura imposição de si perante o outro, mas que busque a reflexão não só sobre o outro, mas sobre si próprio. Assim a mídia livro se tronaria um lugar que traria para si elementos do jornal para discuti-los em seu interior a partir dos textos, da utilização das fontes, da concepção da capa, entre outros elementos que fazem parte da concepção de **Notícias Jugulares**, unindo de maneira intrínseca a feitura do suporte de leitura e a feitura dos textos que o compõem.

2. Ser o contrário não é o suficiente: o livro e a linguagem no “Manifesto Jugular”

Para iniciar a próxima discussão, cito Duguetto Shabazz em seu “Manifesto Jugular”:

Notícias Jugulares...um livro que cheira favela...Livro?!! Sinceramente... pode ter até outros nomes se eles lá não acharem que merece ser chamado de livro. Aqui a voz de lá é surda e não faz eco. Legitimidade e sucesso têm significados muito distintos por aqui... talvez um pasquim esse panfleto, todo codificado, apológico do black power latino, do orientar do pensamento e da incitação do fundamental. Mero tablóide. Mas orgulhoso de não ser a Veja (Veja que mentira!!!) ao contrário. A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre... vai vendo. Isso aqui é LITERATURA MARGINAL e ponto final (SHABAZZ, 2006, p.14).

Ao questionar a classificação de livro para **Notícias Jugulares**, o autor contrapõe as características do objeto livro que serve de suporte para seu texto às características tradicionais de um livro. O aspecto artesanal da fonte e do adesivo colado depois do miolo ser fixado à capa seriam, inicialmente, dois elementos importantes por explicitar essa diferença. Outro fator de diferenciação desse objeto é o barateamento da impressão e do acabamento sem perder a qualidade, para reduzir o preço do produto final e torná-lo acessível a um número maior de leitores dentro das periferias e, por conseqüência, fora delas. Assim, ao agregar acabamento diferenciado e baixo valor de venda, esse modo de se fazer o livro contraria a lógica do mercado editorial, que, ao se esmerar no acabamento de um livro, termina por cobrar um valor alto o suficiente para marcar esse diferencial do objeto e torná-lo exclusivo, acessível a um pequeno número de leitores com poder aquisitivo suficiente para adquiri-lo. Assim, de acordo com o que foi visto na fala de Allan da Rosa sobre a função do acabamento artesanal, bem como, a do cuidado com a edição, o apuro estético do objeto livro está diretamente vinculado a uma função política, que é a de torná-lo mais atrativo, podendo despertar a vontade de ler dos que ainda “tem espinhos nas mãos” (ROSA, 2009) ao pegar um livro.

Tendo em vista a função do diferencial estético desse exemplar editado pelas Edições Toró, passo a comentar o texto veiculado por esse suporte e as relações estabelecidas entre

ambos. Dugueto propõe deslocamentos dos textos de **Notícias Jugulares** por outros tipos diferentes de mídia escrita, como o pasquim, o panfleto e o tablóide, todas vinculadas a um conteúdo subversivo e/ou sensacionalista. Desse modo, o texto de Dugueto, ao se deslocar, iria se apropriar de características pertencentes ao pasquim, ao panfleto e ao tablóide e ao teor de sua leitura, para recriá-las ao longo do percurso, pois “A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre...”. Assim, o subversivo e o sensacionalista do conteúdo dessas mídias serão revertidos, pelo trabalho do escritor, uma linguagem com alto poder de interpelar o seu leitor, de convocá-lo a tomar uma posição diante do que é lido, com o objetivo de assim estimular a atitude crítica de quem lê. Por meio dessa linguagem o autor expõe a sua versão dos fatos que ocorrem na periferia, ou seja, cria literariamente um contexto em que é possível reler e reconstruir pela palavra escrita a versão apresentada por esses tipos de mídia escrita.

Dugueto contrapõe a esses suportes de leitura (pasquim, panfleto, tablóide) à revista *Veja*: “Mas orgulhoso de não ser a *Veja* (*Veja* que mentira!!!)”. Essa revista, ao contrário dos outros três, não seria nem subversiva, nem sensacionalista, de acordo com suas campanhas de marketing, ou seja, é apresentada como um veículo de informações confiável e transparente, cujo objetivo é manter o leitor informado da melhor maneira possível, com um conteúdo de qualidade. Essa seria uma estratégia para agregar em torno de si um público, mais exigente e de grupos sociais com maior escolaridade e com melhores condições de acesso ao ensino formal. Contudo, nesta revista há deturpações dos fatos, exploração de temas polêmicos pelo viés sensacionalista, visando ter um alto número de vendas e também visando o lucro, assim como os outros *media* citados, mas de modo que sua linguagem não reflita isso. Outro fator, é o prestígio dessa publicação, o qual é importante para impedir que se coloquem em dúvida as fontes e as notícias nessa revista semanal de grande circulação. Assim, acredito que ao escolher se aproximar dos outros três *media*, que de modo mais explícito se vinculam ao subversivo e ao sensacionalista, Dugueto desconstrói esse prestígio da revista *Veja* perante os seus leitores, mas sem se tornar o contrário dela, uma vez que “a demonização do adversário oculta as debilidades e a falta de perspectiva da própria agitação” (ENZENSBERGER, 1979, p. 60), pois, como diz Ferréz em um de seus contos, “ninguém é inocente em São Paulo”. Ampliando essa afirmação, nas relações de repressão e violência simbólica, pois essa “se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou sofrê-la” (BOURDIEU, 1997, p. 22).

Assim, a crítica é feita de modo a marcar o seu posicionamento diante dessa revista e diante da atitude desta de mascarar o teor de seu conteúdo por propaganda de marketing, visando não só as vendas de exemplares, mas também as vendas de páginas para anunciantes.

O jornal também é objeto de crítica por parte do autor:

[...] para desbaratar o frio de indiferente de São Paulo pra quem dorme na calçada, ou pra cobrir quem morre na calçada. Afinal, jornal pra nós só serve pra isso mesmo. Será? Não! Não desconhecemos a relação incestuosa e despudorada que existe entre REPRESSÃO E MÍDIA. Televisiva e escrita (SHABAZZ, 2006, p.13).

Funções agregadas ao jornal, como “desbaratar o frio de indiferente de São Paulo pra quem dorme na calçada” e como “cobrir quem morre na calçada”, indicariam funções que prescindem de sua leitura. Contudo, quando Dugueto diz que jornal escrito serve para outras coisas e subliminarmente destaca a leitura, pois, para conhecer as relações que se erguem no interior do texto jornalístico, é necessário uma leitura atenta, capaz de proporcionar o entendimento da estrutura das notícias, para sua posterior desconstrução. A relação entre repressão e mídia apontada por Dugueto, pode se referir ao fato de que os jornais, televisivos ou escritos, funcionarem também como “instrumento[s] de manutenção de ordem simbólica” (BOURDIEU, 1997, p. 20), ou seja, reafirmando as formas exclusão social, fato percebido nas imagens da periferia cristalizadas e preconceituosas por eles veiculadas, como se vê no texto “Repressão e Mídia” de Dugueto:

TV no horário nobre promove, divulga a guerra.
Sem justiça ou paz uma vez mais julga a favela.
Na viela um trabalhador que volta do serviço.
Enquadrado, tratado como bandido (SHABAZZ, 2006, p. 72).

Aqui percebe-se que, muitas vezes, de acordo com o “senso comum”, se associa a periferia como local do crime por excelência e, por esse motivo, seus moradores seriam considerados criminosos em potencial. Aproveitando-se disso, os jornais manipulam a notícia, construindo uma imagem da periferia que reforça a exclusão social. Em texto cujo título é “Repressão e mídia”, Dugueto aponta para o que foi dito anteriormente “Não somos todos bandidos, nós marginalizados./ mas calados ou não, estamos criminalizados” (SHABAZZ, 2006, p. 76). Assim a “literatura periférica”, por ter-se feito ouvir há pouco tempo no panorama da literatura brasileira, seria uma forma de mostrar (não só pelo assunto abordado nos textos, mas pela forma como este é abordado) que a periferia não corresponde a essas imagens midiáticas, criadas como forma de reforçar a exclusão social, de justificar ações policiais, entre outras formas de repressão.

Dugueto, como forma de marcar na linguagem o seu lugar de enunciação, afirma no “Manifesto Jugular” que aquele que não percebe as associações feitas por ele ao longo do texto, teria problemas de compreensão, pois

se não ta entendendo, só lamentos, mas o idioma aqui é o ebanês, moro?!! É que muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira. Não! Definitivamente não! Não falamos português, não. Nosso latim é afroavelizado (SHABAZZ, 2006, p.13).

Dessa forma, ao criar uma identidade para a escrita, o autor afirma seu local de enunciação, de modo a mostrar que esse não é cristalizado como querem os jornais escritos e televisivos. Acredito que esta citação pode ser associada à seguinte formulação de Glissant acerca da concepção de identidade como rizoma:

[...] identidade como rizoma, [a] identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes. Assim que formulamos essa afirmação, os problemas se revelam inquietantes, porque quando falamos de identidade raiz indo ao encontro de outras identidades, temos a impressão de uma ameaça de diluição (GLISSANT, 2005, p.27-28).

Ao dizer que “o nosso latim é afroavelizado”, Dugueto recorre a um passado histórico que se relaciona diretamente com a formação das favelas e com as construções identitárias que nela se encontravam e a forma como interagiam entre si sem se diluir. Inicia-se com a escravidão, especificamente, no contato da língua portuguesa com as línguas dos escravos negros, pois estes, ao falarem o português, imprimiam neste algumas marcas fonéticas e sintáticas de sua língua materna. Acredito que após isso, outro fator importante seria a existência dos quilombos ao redor das cidades, os quais, segundo Carril, após a abolição passaram a abrigar populações pobres. Dentre elas destacam-se, principalmente, as negras. Abrigavam ao lado dessas, também as constituídas por brancos pobres e imigrantes nacionais (principalmente, nordestinos) ou estrangeiros. É interessante pensar que cada um desses grupos tinha o seu modo de falar o português, seja pela variação regional, no caso dos imigrantes nacionais, seja pelas marcas da língua materna, no caso dos imigrantes de outros países. Assim, os quilombos, ao longo do tempo e das modificações que sofreram ao serem integrado ao espaço urbano¹², “perderam a função social de lugar de resistência, mas não a função como lugar de moradia” (CAMPOS, 2007, p. 62). Assim a periferia se mostra como um espaço em que

¹² No caso de São Paulo, as populações dos quilombos urbanos, devido aos processos de modernização da cidade, foram deslocadas, cada vez mais para as periferias da cidade, de modo que permanecessem invisíveis ao poder público e às camadas médias e altas da sociedade (Carril, 2006). A partir da década de 1980, transformações “estão gerando espaços nos quais diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns” (CALDEIRA, 2008, p. 211).

identidades coabitam o mesmo território, como “raiz indo ao encontro de outras raízes”, mas que tem como um ponto em comum a experiência de um cotidiano perpassado pelo desamparo (no que se refere á saúde, á educação e à segurança) e pela violência (seja a simbólica, a criminal ou a policial).

Dessa forma, Dugueto ao caracterizar a linguagem por ele utilizada em seu livro como “ebanês”, como “latim afroavelizado”, a contrapõe ao “português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira”, o qual caracteriza a norma de prestígio na sociedade brasileira. Assim, essa língua marcada pelo encontro de identidades rizomáticas seria o veículo pelo qual se faz uma crítica aos meios de comunicação em massa, como o jornal escrito e o televisivo.

Essas mídias, visando atingir um público cada vez maior, recorrem a uma linguagem na qual não se consegue ver o sujeito de sua enunciação, ou seja, é uma linguagem em que se busca direcionar o raciocínio do leitor ou do espectador, como forma de manutenção da ordem simbólica, mas que, por tender a se homogeneizar entre as emissoras e entre as redações, até como forma de manter a concorrência, acaba se despidendo do sujeito da escrita para que dela surja uma informação, que seja sustentada por si só, independente do olhar de quem a selecionou e/ou escreveu. Desse modo, na linguagem jornalística há uma sucessão de “lugares comuns”, os quais

desempenham um papel enorme na conversação cotidiana têm a virtude de que todo mundo pode admiti-los instantaneamente: por sua banalidade, são comuns ao emissor e ao receptor. Ao contrário, o pensamento é, por definição subversivo: deve começar por desmontar as “idéias fixas” e deve em seguida demonstrar (BOURDIEU, 1997, p. 41).

A linguagem literária em Dugueto, pretende desmontar essas “idéias fixas” acerca da periferia, seja pela sua identidade construída como um rizoma, seja pela forma com que expõe os mecanismos de repressão, violência e exclusão. Assim, pode o autor afirmar que “As questões periféricas agora são centrais, jugulares. E serão viscerais” (SHABAZZ, 2006, p.15). Com isso, as notícias jugulares às quais se remete o título do livro, seria cada um dos textos que o compõe, os quais atuam para a desconstrução dessas “idéias fixas” acerca da periferia. Além disso, também à maneira de um rizoma, dialogam entre si, permitindo trânsitos de significados, mas sem se diluírem ao longo de **Notícias Jugulares**. Desse modo, o “Manifesto jugular”, por apresentar as propostas do autor, algumas das quais foram aqui analisadas, e por trazer em si alguns títulos em caixa alta referentes aos textos da parte intitulada “Rápido e rasteiro”, funciona como a jugular do livro, ou seja, local vital de onde partem as articulações entre os textos que compõem o livro.

3. O que pode o livro e a literatura?

Para finalizar algumas das discussões apontadas pelo livro de Dugueto, passo a pensar de que modo o suporte livro e a literatura ainda mantêm seu espaço em um contexto, no qual

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens, os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória [...]. (CALVINO, 2008, p. 73).

A falta de memória que se percebe nessa seqüência de imagens esvaziadas, as quais pretendem apresentar o mundo àquele que as observa, é destituída de um sentido crítico, pois o referencial das imagens é um mundo des-historicizado, tão fantasmagórico quanto aquele que surge pela sua associação. Essa falta de memória se vê também na

visão des-historicizada e des-historicizante, atomizada e atomizante, encontra sua realização paradigmática na imagem que dão do mundo as atualidades televisivas, sucessão de histórias aparentemente absurdas que acabam todas por assemelhar-se, desfiles de acontecimentos que, surgidos sem explicação, desaparecerão sem solução, [...] e que, assim despojados de toda a necessidade política, podem apenas, no melhor dos casos, suscitar um vago interesse humanitário (BOURDIEU, 1997, p. 141).

Assim à des-historicidade das imagens, se associa a despolitização. Como resultado disso, o espectador se sente impotente diante do mundo e crê que nada pode fazer diante dele, senão esconder-se e proteger-se desse universo perpassado por imagens sensacionalistas, que criam um mundo a partir de uma visão cristalizada de valores, cujo objetivo é manutenção da ordem simbólica, incentivando pensamentos “xenófobos, racistas, assim como a ilusão de que o crime e a violência não cessam de crescer” (BOURDIEU, 1997, p. 141-142). Assim essa construção social da realidade, ao contrário de informar e de criar formas críticas de ação por parte dos espectadores, termina por desmobilizá-lo, uma vez que ele precisa se proteger, no presente, dessa falta de forma da vida que se constata a partir da amnésia provocada por essa sucessão de imagens televisivas, que não possuem relação alguma com o passado nem com o futuro, que importam somente no momento de sua aparição para depois desvanecer.

Na proposta de Dugueto, em **Notícias Jugulares**, busca-se historicizar o momento de sua enunciação, carregando-o de “agoras” (BENJAMIN, 1996, p. 229) que contestam o *continuum* da história, homogêneo e vazio, apresentado pelo “discurso oficial”. Assim, o texto desse autor não colabora para que a ordem simbólica seja mantida, mas para que seja

desconstruída pela historicidade dos “agoras” que habitam seus textos, os quais dialogam com o tempo homogêneo, para mostrar a precariedade desse, para romper, de modo crítico, o *continuum* da história no presente.

A literatura permitiria essa forma de articulação por ser “uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2008, p. 84). Assim, a literatura “tem por função a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita” (CALVINO, 2008, p. 58). Desse modo, a literatura se diferencia do enrijecimento, característico de grande parte dos produtos midiáticos, destinados a homogeneizar, não só o gosto do espectador, mas também as formas de percepção deste, conformando o objeto com as categorias de percepção do receptor (BOURDIEU, 1997, p. 63).

Desse modo, se forem consideradas as discussões apresentadas ao longo deste trabalho, em relação ao objeto livro como suporte da literatura, podemos perceber que, na “literatura periférica”, são postos em questão a estética, o suporte e o preço final do produto livro, de maneira que dialoguem com a cultura de massa e com o mercado responsável pela sua difusão, para, assim, encontrarem uma alternativa que possibilite uma melhor circulação do texto literário a partir do suporte de leitura que é o livro. Contudo esse diálogo que se estabelece, não visa transformar a “literatura periférica” no contrário dos *mass media*, mas se apropriar de elementos desse, ressignificando-os, ou seja, imprimindo neles a sua marca, para que este ato tenha uma significação política, para que este ato desconstrua imagens cristalizadas da periferia, de modo que essa crítica reflita sobre sociedade como um todo, pois, segundo Dugueto, “A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre...”

De acordo com Walter Benjamin, na época da escrita de seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, “a palavra de ordem” do discurso fascista era *Fiat ars, pereat mundus* (BENJAMIN, 2005, p. 254), pois ao estetizar a guerra, o prazer estético viria atrelado à destruição do mundo, não só dos territórios e das vidas que nele habitavam, mas também a destruição de valores éticos, políticos, que refletiam nessa arte pela arte, cujo prazer estético adviria do observar da autodestruição do homem. Se deslocarmos essa observação de seu contexto, hoje, não é somente a guerra, como Benjamin a conheceu, que é estetizada, mas “guerra” criada pelos jornais, pelas revistas, pelos programas de variedades, utilizando material humano, exibindo vidas perpassadas pela pobreza, pela violência, pelo desamparo, por meio da atuação e difusão dos *mass media*. Ao lado disso que se observa nos meios de comunicação em massa, a literatura, por apresentar “um sentido, que não é nem fixo,

nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2008, p. 84), propõe ao seu leitor que esse, durante a leitura, desvende e ao mesmo tempo em que cria, ou seja, que desvende criando e, ao mesmo tempo, crie pelo desvendamento (SARTRE, s/d, p. 37), tendo, conforme o que foi dito, a sua participação requisitada para, assim, despertar a sua reflexão crítica, a qual, por sua vez, auxiliaria esse leitor a perceber os processos de homogeneização, de esvaziamento, de des-historicização e de esquecimento, provocado pela ação dos *mass media*, por razões já apontadas em outro momento deste texto.

Dessa forma, considerando o que foi dito a respeito das imagens criadas pela mídia, a “literatura periférica” por contar com “o fio da percepção autodidata lendo as entrelinhas subliminares dos becos, dos loucos, das fitas, dos putos” (SHABAZZ, 2006, p.13), teria as suas formas de desvendamento, seja na feitura do objeto livro, seja na feitura dos textos, nos quais a marca identitária à maneira de um rizoma, percorre caminhos para além dos limites físicos das periferias. Isso mostra que essa atitude reflexiva que marca a “literatura periférica” pode estar vinculada àquilo com Benjamin termina o texto acima citado, de modo que a resposta da periferia às cristalizações, aos processos silenciosos ou explícitos exclusão, ao esforço da mídia para a manutenção da ordem simbólica é politizar a arte (BENJAMIN, 2005, p. 254), por meio do entrelaçar de reflexões estéticas, políticas e sociais.

ABSTRACT: This paper intends to analyze Notícias Jugulares, by Dugueto Shabazz. Its focus will be the discussion about the importance and the role of the book in "peripheral literature". In addition to this, there is the purpose of discussing briefly how the mass media and how new medias can influence the development of reading and editing of literary works.

Key-words: Dugueto Shabazz; “Peripheral literature”; *Mass media*; Book.

Referência Bibliográfica:

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Sua reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da Cultura de Massa. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.

- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. 3. ed. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- CARRIL, Lourdes. Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Elementos para uma teoria dos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Cultura e Desenvolvimento. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2004.
- ROSA, Allan da. Entrevista concedida ao programa Entrelinhas da TV Cultura. Disponível em: <http://www.edicoestoro.net/videos/programas-tv-cultura/entrelinhas-entrevista-allan-da-rosa.html>. Acessado em: 05/01/2010.
- SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- SHABAZZ, Dugueto. Notícias Jugulares. São Paulo: Edições Toró, 2006.

O lugar do indivíduo e crise da memória

Lúcia Helena da Silva Joviano*

RESUMO:

O presente artigo tem como objeto a análise do papel do indivíduo para duas concepções de memória distintas e para isso utiliza-se de dois tipos de fontes: uma iconográfica e outra escrita. Busca-se compreender a rede de conexões entre Memória/História, Literatura e subjetividades visitando as considerações de Nietzsche a respeito do necessário esquecimento e de P. Nora ao propor os “lugares de memória”

Palavras-chave: Memória; Subjetividade; Escrita de si.

Introdução

Memória, Literatura e História sempre foram campos cujas interseções são muitas, não é à toa que a *Teogonia* de Hesíodo atribui à *Mnemosyne*, deusa da memória, a maternidade das musas *Clio* (História) e *Calíope* (Literatura). A elas cabia evitar o esquecimento, proclamando e glorificando os feitos dos deuses, para que os poetas revelassem essas verdades aos humanos.

Ao longo do tempo muita coisa mudou e além dos mitos, a filosofia e mais tarde também a ciência, teorizaram sobre essa relação. O fato que merece ser destacado é que apesar da apregoada crise da história e da memória, parece cada vez mais pertinente os estudos das articulações entre esses campos.

Memória, História e Literatura têm em comum o fato de possuírem como base uma estrutura narrativa. Nestas, inicialmente a trama e ou os fatos que compunham o enredo, eram desenrolados sob a forma de transmissão oral, depois escrita, chegando hoje à forma fílmica.

A vida no mundo atual é um grande espetáculo de imagens, no qual somos alvos constantes do olhar de câmeras, que nos vigiam e nos controlam nos bancos, shoppings, condomínios. Porém, tal situação não é incômoda, pois faz parte de uma realidade narcísea na qual ver e ser visto fazem parte do show que é viver. É um mundo que pode se ver vinte quatro horas por dia via satélite. As imagens selecionadas e transmitidas como notícias são consideradas pela mídia como o retrato do que está acontecendo no mundo.

* Doutoranda em Estudos Literários UFJF

Estudar, não só, em narrativas textuais, mas também em narrativas fílmicas conteúdos que remetem as questões relacionadas ao objeto pesquisado podem ser de grande valia para aclarar as tramas que envolvem as conexões entre subjetividades, memória/ história e literatura.

1. V de Vingança e a “destruição da memória”

A narrativa fílmica, que tem como matéria-prima a imagem produzida em movimento, hoje triunfa e é de grande adequação para refletir o mundo experimentado pelo século XXI. Personagens ficcionais e factuais transitam hoje em telenovelas, telejornais, documentários e filmes chegando ao lar dos espectadores depois de produzido pelo olhar seletivo e atento das câmeras.

O mundo, as cenas e vivências cotidianas são os alvos favoritos desse olhar e não mais os feitos sobre-humanos dos deuses imortais. É a experiência íntima e as atitudes das pessoas comuns [seja ela um astro ou estrela cinematográfica, um político(a) ou um(a) desconhecido(a)] que se constituem em matéria-prima para atrair a atenção e curiosidade dos que estão prontos para consumir e envolver-se com a história dos outros. E aí está um grande mercado para as biografias, autobiografias e os realities shows, pois estes envolvem seus leitores/espectadores nas tramas narrativas de uma vida alheia que lhes desencadeia um sentimento de aproximação intersubjetiva.

O filme ‘V de Vingança’ (2006) trouxe recentemente para as telas a adaptação de uma história em quadrinhos, cujo motor da trama era uma autobiografia. E nesse sentido pode ser um documento de grande valia para propiciar um olhar sobre essa temática.¹

O tempo da narrativa em questão é um futuro próximo [2020] em que a Inglaterra está dominada por um regime totalitário no qual o líder do partido controla a população por um rígido sistema tecnológico que envolve a vigia constante, escutas, proibições, toque de recolher e ainda a utilização de um sistema de TV único, que tanto é visualizado nas ruas como nas casas das pessoas e por onde a informação é produzida. Nesse regime, as diferenças não são permitidas. Homossexuais, mulçumanos e opositores são presos e eliminados.

No referido filme, o personagem V empreende uma vingança cuja origem não se encontra em suas próprias mazelas, mas no sofrimento vivido ao ter lido a autobiografia

¹ Informações, a ficha técnica do filme e o relato autobiográfico de Valery, acessar em: www.adorocinema.com/filmes/v-de-vinganca ; <http://www.br.warnerbros.com/vforvendetta/>

escrita por uma vizinha de cela. Esta era a personagem Valery. Sentindo que sua morte estava próxima, ela resolveu escrever em papel higiênico sua história e a passá-la por um buraco na parede a alguém que ela nem sabia quem era.

Livre da prisão (onde ele e Valery foram vítimas da experiência com um vírus), após um incêndio que nada deixou, V preparou durante anos sua vingança e nesse caminho deparou-se com Evey, alguém que sofrera a perda dos pais e do irmão por causa do regime, mas que não se livrava do medo vivendo assim uma vida comum, questionando os métodos de V de lutar para libertar o povo da opressão.

Porém, ao ser vítima de uma simulação provocada por V, entrou em contato com a narrativa autobiográfica de Valery da mesma forma que ele e assim tocado pelo que leu, perdeu o medo e passou a compreender a luta.

V é um personagem mascarado, pois além de com isso pretender vincular uma idéia, também deveria esconder seu rosto deformado pelo fogo. Tal imagem condiz plenamente com a metáfora que se quer expressar: o regime totalitário ao impor ao povo uma identidade, impede a manifestação de qualquer possibilidade subjetiva singular, assim todos seguem o modelo previsto de existência, ou seja, mesmo sem usar máscaras, todo o povo é obrigado a esconder sua face.

O filme tem suas últimas cenas com a explosão do Parlamento inglês, arquitetada por V e levada a cabo por Evey. Assistindo e participando do evento estava o povo, que finalmente pode retirar suas máscaras. Ao desencadear a explosão a personagem Evey diz justificando seu ato “o povo não precisa de um prédio, precisa de esperança”.

Um outro documento, retirado do ofício profissional de um historiador, que também é relevante para compor a análise das relações memória/literatura/história/subjetividade é o texto produzido por Eric Hobsbawm (1995) na introdução de seu ‘breve século XX’ em que esse comenta o que considera a morte da memória:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. (HOBBSAWM, 1995, p. 12)

E ainda destaca a diferença desse fenômeno para o que ele considerava o papel da memória em sua vida:

Para os historiadores de minha geração e origem o passado é indestrutível, não apenas porque pertencemos à geração em que ruas e logradouros públicos ainda tinham nomes de homens e

acontecimentos públicos (...), em que os tratados de paz ainda eram assinados e portanto tinham de ser identificados(...) e os memoriais de guerra lembravam acontecimentos passados, como também porque os acontecimentos públicos são parte da textura de nossas vidas. Eles não são apenas marcos em nossas vidas privadas, mas aquilo que formou nossas vidas, tanto privadas como públicas. (HOBSBAWM, 1995, p. 12-13)

E a partir disso, segue seu texto, considerando que para alguém da idade dele escrever sobre o século XX é de certa forma produzir uma autobiografia, pois considera que ele e a realidade que o cerca estão entrelaçados.

Quais as relações que podemos depreender dessas colocações no que diz respeito às relações Memória, Literatura/História e subjetividades? Não estariam aí envolvidas as discussões das últimas décadas a respeito da crise das metanarrativas e das explicações totalizantes? E a relação sociedade-indivíduo, pode ser redimensionada?

2. Memória/esquecimento; indivíduo/ coletivo, algumas considerações

O que foi expresso aqui, na narrativa fílmica e no escrito pelo historiador profissional, são duas concepções de relação indivíduo/subjetividade/memória diferentes. Para a primeira, a destruição da vinculação com o passado (explosão do Parlamento) representava num plano simbólico, um mecanismo que possibilitaria o nascimento e o aflorar de infinitas possibilidades de existência, que um regime de força, embasado por um ideal de coletividade não permitia existir.

Para a segunda concepção, memória individual e coletiva estão imbricadas e constituem um todo. Compreende-se por essa via que “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades” (Le Goff, 1992, p.476). Para essa concepção é impraticável uma subjetivação sem compreender a dinâmica maior que envolve o todo social que o tece.

Ou seja, o que está em questão, nos dois exemplos citados, são concepções que vinculam e articulam a memória à micro ou a macro-história.²

O que se considera como crise da memória e da história são os desdobramentos da crise do sujeito moderno. Ao negar os projetos totalizantes e as verdades universais, os novos

² Sobre isso ver BARROS, José D. **O campo da História**. Petrópolis: Vozes, 2004, p.188-193. Sobre memória coletiva e individual, conferir HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

personagens (agora que também são considerados como forças presentes nas relações de poder) buscam em um encontro eu/outro a constituição de uma singularidade, marcada pela diferença e não uma identificação forçada a um todo homogenizante.

Ler em autobiografias, memórias e diários sobre os caminhos trilhados pelo outro ajuda a esses indivíduos a encontrar por trás das brumas as próprias estradas, que na maioria das vezes, estão entrecortadas por encruzilhadas, entroncamentos, bifurcações e toda sorte de desvios.

Assim, na narrativa fílmica a dor presente na autobiografia de Valery, passou a despertar a dor dos personagens que a leram e a partir daí lutaram pela sua memória. Aquela pessoa que escreveu e por isso permaneceu viva, em sua singularidade, e todas as outras que eram massacradas pelo regime, foram vistas como mais importantes que o prédio – o Parlamento – símbolo do povo no poder.

A História que constrói monumentos e ideais dos “grandes homens” merecedores, por sua trajetória exemplar, de serem imitados e exaltados pelas futuras gerações “haverá de recriminar o que é desigual, haverá de generalizar para tornar equivalente, sempre haverá de enfraquecer a diferença dos móveis e dos motivos” (NIETZSCHE, 2008, p. 35).

Evidencia-se que por essa compreensão de memória, mais que construir representações coletivas o que se deve considerar é a possibilidade do devir de infinitas singularidades, que possam até mesmo ser produzidas pelo esquecimento.

Nietzsche propunha para superar essa ciência histórica, considerada como doença, a “terapêutica da vida”, ou seja, o ensino do que chamou o não-histórico, “a arte e a força de poder esquecer” (p.121) e do supra-histórico, pois “esses são os antídotos naturais contra a invasão da vida pela história, contra a doença histórica” (p.122)

A sociedade capitalista produziu um sujeito que se assemelha a uma ilha povoada por desejos crescentemente fabricados por apelos do mundo contemporâneo. Nessas ilhas, Narciso impera e triunfa na maioria das vezes, pois vivendo da imagem que criam de si para expor-se aos outros, os indivíduos são seres atomizados cujas relações vida privada/mundo público não passam pela realização de projetos coletivos, mas apenas pela realização de seus próprios desejos.

Assim, os lugares de memória, da forma como foi pensado por Nora (1993), ganham sentido no espaço deixado pela memória tradicional e pela crise da memória histórica. Essa memória tradicional era aquela compartilhada pelo grupo que a detinha, era inquestionável e sagrada, servindo de liame para a coletividade que a compartilhava. Porém, a memória histórica desritualizou a memória, e acabou “valorizando, por natureza, mais o novo que o

antigo, mais o jovem que o velho, mais o futuro que o passado” tornando os lugares de memória necessários: a “Passagem de uma história totêmica para uma história crítica: é o momento dos lugares de memória.” (NORA, 1993, p. 14)

Nessas modernas relações com o passado, no nascimento e veneração do indivíduo:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se tivéssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. (NORA, 1993, p. 13)

Assim, a escrita de si é compreendida como expressão desse movimento de individualização e perda da memória pelo qual as modernas sociedades capitalistas passaram, pois “quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solidária, não decidisse dela se encarregar.” (NORA, 1993: p. 18)

O que era espontâneo, agora necessita de espaços de guarda para que as lembranças sejam promovidas: “o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações.” (NORA, 1993: p.26)

A escrita de si, a produção e guarda de uma vasta documentação individual, contextualiza-se na transição paradigmática pela qual o ocidente passou nos últimos séculos. A construção da noção de sujeito moderno é problemática, pois ao mesmo tempo em que o ser humano é compreendido como ser individual e portador de direitos, é ao mesmo tempo um ser coletivo, pertencente ao mundo público, que lhe confere sentido. Assim, emergem subjetividades que buscam se compreender e se localizar, às vezes, por meio da escritura.

ABSTRACT: This article focuses on analyzing the role of the individual to two different conceptions of memory and it makes use of two sources: an iconographic and other writing. We seek to understand the network of connections between Memory / History, Literature and visiting subjective considerations of Nietzsche about the necessary oversight and P. Nora by proposing the “places of memory”.

Keywords: Memory, Subjectivity, Writing yourself

Referências bibliográficas

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos:** o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1992.

MOORE, Alan. **V de Vingança**. Edição Especial. Barueri: Panini Comics, 2006.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. In: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História. PUC-SP, n^o 10, dezembro/1993.

NIETZSCHE, F. **Da utilidade e do inconveniente da História para a vida**. São Paulo: Escala, 2008.

O mito e o mito da *Kalevala*

Carolina Alves Magaldi*

RESUMO: Análise dos paratextos presentes na primeira tradução brasileira do épico finlandês *Kalevala* com o objetivo de problematizar os conceitos acadêmicos e culturais que circundam a epopéia, com particular ênfase para as noções de autoria e ancestralidade do poema.

Palavras-chave: *Kalevala*; Tradução; Edição brasileira; Romantismo

O presente artigo ilustra parte da discussão que resultará em tese de doutoramento, centrada nas traduções de dois textos mitológicos, o *Popol Vuh* mesoamericano e a *Kalevala* finlandesa.

Um período recente de pesquisa na Finlândia possibilitou comparar três posturas acerca da *Kalevala*, épico nacional do país: a postura construída pela literatura estrangeira, aquela moldada pela bibliografia finlandesa acerca do poema e finalmente aquela construída cultural e cotidianamente em seu país de origem.

Neste momento almejamos analisar os prefácios da primeira tradução da *Kalevala* para o português brasileiro, com o objetivo de contrastar a posição acadêmica e a postura lendária que circundam a epopéia.

Para tal, precisamos destacar alguns dados sobre a *Kalevala*. Publicada pela primeira vez em 1835, ela foi resultado do trabalho de Elias Lönnrot, médico e pesquisador de folclore que coletou poemas, canções e encantamentos populares na região da Carélia, hoje pertencente à Rússia.

Os textos coletados foram então editados e combinados a outros de autoria de Lönnrot de forma a constituir uma imensa narrativa centrada nas peripécias dos magos Vainamoinen, Ilmarinen e Lemminkäinen, que criam um objeto de extremo poder e mais tarde percorrem toda a Finlândia com a intenção de destruí-lo.

O impacto da publicação da *Kalevala* foi tão planejado quanto intenso. Trata-se da primeira obra literária publicada em língua finlandesa, tendo a academia literária da região sido fundada para possibilitar a tessitura, publicação e divulgação do épico. Em última instância o poema fundamentou a simbologia nacional finlandesa.

* Doutoranda pelo PPG-Letras – Estudos Literários da Universidade federal de Juiz de Fora

A importância cultural, social e política da epopéia somente pode ser compreendida por meio de um breve detalhamento do contexto histórico de sua publicação.

A Finlândia foi um território anexado à coroa sueca até meados do século XVIII, quando foi cedido à Rússia. Tal mudança de controle político se deu por conta de Napoleão, que queria pressionar os suecos a ingressarem no boicote à Grã Bretanha, sem necessitar entrar em conflito direto com tal monarquia. O imperador francês, dessa forma, pressionou o czar russo Alexandre I a anexar a Finlândia como forma de pressionar os suecos e demonstrar a extensão de suas alianças.

A falta de interesse dos russos no território finlandês, combinada à filosofia liberal de governo de Alexandre I, levaram a Finlândia a uma autonomia política nunca antes experimentada, com direito até mesmo a um parlamento próprio.

Esse contexto levou a um cenário de protonacionalismo, no qual os finlandeses buscavam fundamentar uma existência cultural que justificasse sua existência política. Nesse momento se deu uma revitalização da língua finlandesa, que chegava pela primeira vez aos meios escritos e impressos por meio de gramáticas e dicionários, um deles elaborado pelo próprio Elias Lonnrot.

A Sociedade Literária Finlandesa é criada com o objetivo de gerar um épico nacional. O interesse por um épico derivado de canções e poemas populares reflete os ideais Românticos de Herder e a tradição nórdica da qual a Finlândia buscava fazer parte.

Dessa forma, as teorias de Johann Gottfried Von Herder se fazem sentir por o historiador alemão do *Sturm und Drang* redefiniu o mapa literário europeu ao argumentar que a riqueza de uma cultura nacional seria determinada pela autenticidade de sua cultura popular, dando a localidades periféricas européias a chance de uma existência político cultural. O meio mais recorrente de se trazer as idéias de Herder para a prática artística e cultural se dava pelo registro escrito de narrativas e poemas orais.

A nova definição que ele (Herder) propõe tanto da língua – “espelho do povo” – quanto da literatura – “a língua é reservatório e conteúdo da literatura”, como escreve já em seus *Fragments* de 1767 –, antagônica à definição aristocrática francesa predominante, revoluciona a noção de legitimidade literária e conseqüentemente as regras do jogo literário internacional. Ela supõe que o próprio povo sirva de conservatório e de matriz literários, e portanto que se pudesse a partir de então avaliar a “grandeza” de uma literatura pela importância ou pela “autenticidade” de suas tradições populares. (CASANOVA, 2002, p. 102-3)

Soma-se a esse contexto o fato de os países nórdicos europeus terem uma longa tradição de registro escrito sagas épicas, processo iniciado na Islândia ainda no século XI, fato que explica a necessidade de se organizar os poemas coletados na forma de epopéia.

Hoje há na Finlândia um feriado nacional dedicado à *Kalevala*, imagens inspiradas no poema em prédios de universidades federais, tais como a Universidade de Turku, estátuas de Lönnrot em prédios e campi universitários, além de museus e centros culturais dedicados somente à epopéia e às suas reconstruções na música e nas artes plásticas.

A *Kalevala* já foi traduzida para mais de 50 línguas, incluindo o japonês, o hebraico e o vietnamita e a última língua oficial de um país da União Européia a ter uma tradução do épico é o português.

Uma versão em português de Portugal foi publicada em 2008, obra de Orlando Moreira e a primeira reescrita brasileira foi publicada em 2009, tendo ficado a cargo de José Bizerril, especialista em contexto finlandês e na relação entre oralidade e escrita e do poeta e músico Álvaro Faleiros.

A edição, que contém somente o primeiro dos cinquenta cantos da epopéia conta com uma introdução de Bizerril, um posfácio de Faleiros e ainda um prefácio de Raisa Ojala, socióloga graduada pela Universidade de Helsinque.

A apresentação de Ojala contrasta com os textos teóricos dos tradutores em dois pontos fundamentais: o da autoria e da antiguidade dos poemas. Essas questões nos servirão para discutir a imagem lendária a partir do épico.

Ojala refere-se à *Kalevala* como “cinquenta poemas tradicionais, coletado por Lönnrot” (LÖNNROT, 2009: 09), essa posição é problematizada por Bizerril, algumas páginas mais tarde. Primeiramente, o tradutor inicia sua introdução apresentando a *Kalevala* como uma “construção autoral de Lönnrot” (LÖNNROT, 2009, p. 13), posição esta mais direta do que os perfis de compilador ou mesmo de editor apresentados nas traduções mais antigas do épico.

Lönnrot, de fato, compôs somente cerca de três por cento dos versos da epopéia. Tais adições, entretanto, são exatamente o início e o final da narrativa, correspondendo ao mito cosmogônico finlandês e o nascimento do rei da Carélia. A influência de Lönnrot também se faz sentir na exclusão de hibridismos entre a religiosidade cristã e as tradições pagãs, com o objetivo de criar a impressão de que se tratava de uma mitologia

ancestral pertencente a toda a Finlândia, e não como o momento contemporâneo restrito à Carélia.

A questão da autoria foi pouco discutida na época da publicação da *Kalevala*, uma vez que, segundo as teorias herderianas, situar a autoria do poema no próprio povo finlandês era de fundamental importância para fundamentar seu nascente nacionalismo.

Hoje a contribuição de Lönnrot não é vista no mundo literário como um fator de descrédito da epopéia, principalmente nas reescritas internacionais, as quais tendem a enfatizar e discutir quais foram os trechos compostos pelo estudioso e quais foram suas intenções políticas ao editar as canções coletadas.

A questão da ancestralidade do poema, que como vimos é igualmente enfatizada por Ojala na abertura de seu prefácio, também é problematizada por Bizerril, que destaca que,

com exceção de alguns fragmentos mais antigos, as amostras escritas de material épico foram produzidas apenas a partir do século XVIII, sendo que não há muito sentido em se falar de um original no caso de poesia oral transformada em registro, mas apenas do *Kalevala*, obra literária produzida por Lönnrot, da qual este autor criou várias versões, sendo a de 1849 a mais conhecida. (LÖNNROT, 2009, p.21)

Bizerril defende, assim, que a ancestralidade dos poemas orais, seus temas e personagens mais recorrentes, é de pouca relevância para o contexto de registro, composição e publicação da *Kalevala*, já que o tradutor a considera uma obra literária pertencente ao universo escrito e autoral.

Mais uma vez, o desencontro entre prefaciadora e tradutor se dá por conta do contexto Romântico de publicação do poema. Em seus estudos sobre o movimento Romântico e o nascimento do nacionalismo, Eric Hobsbawn cunhou o conceito de tradição inventada, definido pelo historiador da seguinte forma:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 2002, p. 09)

As tradições inventadas durante o período buscavam criar um sentido de coletividade nacional, gerando noções de naturalidade e ancestralidade ligadas ao conceito novo e artificial de nação.

Assim sendo, conforme análise da *Kalevala* como símbolo nacional, empreendida em nossa dissertação de mestrado, a ideia segundo a qual a epopéia era derivada do registro de canções ancestrais era uma parte determinante para converter a *Kalevala* em uma tradição intentada, transcendendo o contexto literário e atuando também nos círculos artísticos, culturais e políticos.

No longo caminho traçado pelas escritas e reescritas da *Kalevala* é possível ler não somente a epopéia, como também os conceitos e o imaginário nela centrada. As traduções de uma obra de tamanho significado político-cultural, como o caso da reescrita brasileira, não se limitam ao texto poético, e sim os recortes acerca das interpretações e pressuposições que a circundam, trazendo discussões e problematizações fundamentais para a crítica literária, cultural e para estudos de tradução, ainda que involuntariamente.

SUMMARY: Analysis of the paratexts presented in the first Brazilian translation of the Finnish epic *Kalevala*, aiming to problematize the academic and cultural concepts that surround the epic, with emphasis on the notions of authorship and ancestry of the poem.

Key words: *Kalevala*; Translation; Brazilian edition; Romanticism

Referências Bibliográficas:

CASANOVA, Pascale. A República Mundial das Letras. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GUINSBURG. Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.) A Invenção das Tradições. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAKOBSON, Max. Finland: Myth and reality. Helsinque: Otava, 1987.

KLINGE, Matti. Breve História da Finlândia. Brasília, Escopo, s/d.

LÖNNROT, Elias (trad. Bizerril, José e FALEIROS, Álvaro). Kalevala – poema primeiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

VALE, Augustin Besave Fernandes Del. El Romaticismo Alemán. Monterrey: Centro de Estudios Humanisticos, 1964.

O Ofício da Flor

Mônica Cardim¹

Era uma vez Jaqueline. Jaqueline tinha orgulho do nome. Era legal ser negra e ter nome de mulher de presidente americano, num tempo em que jamais se imaginou que os Estados Unidos teriam um presidente negro. Jaqueline tinha uma espécie de fé no nome, pois era mais fácil ser negra com nome de primeira dama. Era uma dama, era uma flor.

Bom também era ser irmã de Jonas, caçador. Ela logo soube, numa predisposição maternal, que ele era um planejador, que aliava cuidado e paciência. Mais tarde em sua vida de adulto, o cuidado inerente a ele se tornaria uma espécie de timidez e segurança retrátil. A paciência do menino fora adquirida na observação dos bois do vizinho, que se alimentavam com preguiça e paz, comendo mato, antes de ir para o matadouro. Por causa dele, Jaqueline enamorara-se pela primeira vez. De um passarinho, caçado com destreza na arapuca de caixa de papelão, barbante, graveto e alpiste.

Era um domingo, que pede cachimbo. Era domingo dia de visita. Vestido de renda rosa, sapato branco e cabelos esticados a duras penas e pente, no topo da cabeça, tipo twister. Vestido vermelho não, que a família iria comentar. Deu de ombros, colocaria o vermelho no amanhã, que era a segunda-feira. E como ainda não estava na escola, não encontraria nenhuma alma comentadora. Ia brincar de ser o que quisesse no dia de segunda-feira, com vestido vermelho, touca e tudo.

Ao levantar a caixa e ver e tocar a cria, os olhos do menino caçador brilharam. Ergueu as mãos pequenas e sujas, oferecendo, aos olhos dela, aquele presente. De fita vermelha e infância voraz, Jaqueline precipitou as mãos sobre o bichinho.

- Cuidado – Jonas gritou – Num precisa pegar, olha na minha mão mesmo.

E Jaqueline olhava, impaciente de tanta ternura, aquela pequena coisa viva.

- Deixa eu pegar, vai?

- Tá bom! Abre a mão. Mas não vai apertar, senão você mata ele.

Pela primeira vez ela pegara algo vivo que cabia inteiro em suas mãos. Tremeu de frio.

- Ele é tão levinho. E quentinho também. Ih, olha Jonas, está com a perninha quebrada.

¹ Mônica Cardim realiza pesquisa sobre a representação do negro na produção fotográfica de Alberto Henschel no Brasil do século XIX no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte/USP, sob a orientação da Profª Drª Helouise Costa.

- Não tá, não – Reagiu Jonas.
- Tá sim, por isso ele caiu na armadilha. – Disse sem perceber o quanto fazia do caçador mais frágil do que a presa.
- Você acha que se ele tivesse bom não entrava?
- Claro que não, passarinho é esperto. Não tinha outro jeito de arrumar comida. – Explicou com convicção de quem sabe explicar.

Antes do almoço cumpliciou com o irmão quais os cuidados para sarar o passarinho. A quem iriam mostrar. Que nome lhe dariam.

Durante a refeição comeu frango assado com espantosa alegria, enquanto admirava a camaradagem do irmão que confiava ao primo André o segredo do domingo. Não tinha apenas um, mas dois jovens homens ao lado, para dividir o prazer do encontro com a vida.

- Calma, filha, não come tanto! E pra que pressa? – Advertiu a mãe.
- Menina, coma devagar, mas lembre-se que comida não vai faltar. – Esbanjou o pai. – Desse jeito sua irmã vai pensar que regulamos comida pra nossos filhos. Come à vontade, filha, come. Mas come devagar!
- Naquele tempo, para ela, as desvantagens de ser menina eram apenas duas: comer direito sem pressa e usar vestido rosa de babado.

Mas Jonas ao lado do primo gritava da porta da sala:

- Anda logo, Jaque!

Olhou rota o irmão refratado pelo copo grande de vidro que em dia de visita saía do armário para imitar cristal. Tanto frango havia comido que a água não descia.

- Mãe, acabei! - E saltou da cadeira tentando evitar que o destino das pessoas à mesa a laçassem, enredando-a cedo na monotonia dominical de frango, macarrão e farofa.
- Não vai chupar sua laranja. - Inquiriu o pai.
- Agora não!
- Filha seu tio descascou para você.
- Depois, pai.
- Ora Jaqueline, tenha modos, não faça essa desfeita para o seu tio.

Sentou-se à mesa novamente. Já a enredavam. Mas não cederia facilmente. Chuparia diligentemente a laranja. Devagar e atenta aos gomos. E, num instante que se estendia, adivinhou-se alvo de olhares silenciosos.

Diante dela, impecavelmente menina, a prima apreciava com repulsa a boca de Jaqueline, seus olhos enfatizavam que o excesso de zelo não ocultava sua falta de elegância à

mesa. Os braços de prima Mariana se alfinetavam para fora do vestido, mais rosa e com mais babado que o dela. Vestido mais caro também.

E o olhar da pálida Karina, que preenchia volumosamente o vestido gêmeo da irmã, simplesmente babava pelo fruto em sua mão.

Stefane. Singela. A prima mais bela, mais velha e ausente, enamorava-se de si própria, ou tomara de alguém distante. Ao vestido rosa, mais leve de babados e volumes, eram permitidos arremates delicados de vermelho na cintura e na gola.

No final da mesa, na ponta retangular, o tio. Careca. Magro. Notava e anotava tudo: mãos, boca, cabelos, roupa. Da menina, queria tudo, do visível ao invisível.

De viés, os olhos de Jaqueline buscaram a única que não a mirava.

- Come só mais um pouquinho, mãe...

- Chega, não quero mais. – Birrava a avó, que roubara de Jaqueline o papel de criança.

- O importante é comer bem. Tendo saúde, minha filha, - Disse o pai para Jaqueline, mas lançando olhos à robusta cunhada -, não há homem que resista.

- Humm, mas minha irmã é tão magrinha, - oportunizou a tia, - sua mãe deveria comer mais, Jaqueline.

Em defesa, Jaqueline pensou forte e fundo: “Sou feliz e gosto muito de vocês”. Tentava assegurar nos pensamentos a certeza e o segredo de ser flor, mãe, dama.

Reforçava: “Gosto muito de vocês”, para que ninguém soubesse que ela ainda não compreendia bem o significado de tantas palavras que eram ditas como se fossem óbvias. “Gosto muito de vocês”, para não revelar que o que desejava era retardar sua entrada naquele mundo ausente de cores, exceto pelo laranja da laranja. “Gosto muito de vocês”.

E o tio, com perícia de açougueiro, descascava mais uma laranja que sangrava seu suco.

“Gosto muito de vocês”, - era o pensamento que lhe restava.

E uma das mãos de garra estendeu o fruto para Jaqueline, que disse não com a cabeça e reiterou, para que não houvesse dúvidas: “Gosto muito de vocês”.

Tio Afonso apoiou o cotovelo na mesa e olhando num perfil que a assustava enfiou a laranja inteira na boca, iniciando um indesejável espetáculo.

“Gosto muito”.

E aquele mundo teve cor. Jaqueline, que já desperdiçava energia, viu os olhos do tio ficarem vermelhos. O homem engasgou com a laranja.

“Gosto muito de vocês”.

Olhou cada uma das primas, ninguém via a laranja entalada.

“Gosto muito de vocês”.

Olhou para o pai. “Gosto muito de vocês”. A tia. “Gosto muito de vocês”. E o mundo adulto se coloria na hora da morte. O homem branco ficava rosa, azul, roxo.

Ninguém via a laranja. A mãe preparava café na cozinha.

Cansado, engasgado, sem voz, cansado de pedir auxílio com os olhos à única que o via, o tio desviou as garras na direção da avó.

- Desgraçado, isso é jeito de me tratar! Olha minhas netas, o desgraçado me batendo.

Balburdia, confusão, morte na certa, mas mesmo assim “Gosto muito de vocês”.

A mãe veio acudir. O pai deu tapas nas costas. A tia e as filhas choravam. Não Stefane, que serena, segurava a mão do pai enquanto, longe, lhe oferecia um copo de água.

- Jaqueline, minha neta, que é que está acontecendo nessa casa? Tá todo mundo maluco?

- Foi o tio vó, que se engasgou.

- Se engasgou foi? Coitado. - Ajustou os olhos como se pudesse enxergar melhor – olhe menina, arrume um bocadinho de pão para eu comer que hoje não me deram nada nessa casa, nem água. Estou morrendo de fome.

Jaqueline cortou o maior pedaço de bolo de chocolate que pôde e colocou no prato da avó. Saiu, esbarrando propositalmente em cada uma das primas. Queria testá-las, mas também convidá-las a um mundo diferente. Stefane, admirada de si, não notou. Karina, até tentou, mas seu primeiro impulso de largar o garfo a fez cansar e suar. Mariana arriscava um pensamento.

- Jonas, André! Tô aqui, cadê o passarinho? Onde vocês estão? – Gritava Jaqueline liberta do lado de fora.

- Aqui, Jaque! Dentro do carro do tio Afonso.

Jaqueline olhou para trás para saber se as primas a seguiram. Nada.

- Deixa eu entrar.

- Tá, mas você vai atrás que a gente dirige.

- Tá bom, anda logo. – Jaqueline tinha pressa para voltar ao mundo pequeno. Sabia-se uma menina de sorte nele. Era flor e tinha como companheiros eternos e infalíveis o irmão e o primo. Um bem igual a ela, quase gêmeo. O outro, igual também, mas na alegria e na pressa de aproveitar o que é bom. Diferente na cor. Mas na variedade colorida daqueles instantes, aquela espécie de cor não era nem notada. Ainda. Reintegrada ao seu mundo, gritava com euforia, de pé no banco de trás.

- Cadê o passarinho? Cadê o passarinho? Jonas, André, cadê?

- Tá aí atrás, Jaque... cuidado! Disse Jonas que pilotava o carro estático a mais de 100.

Jaqueline parou. Sabia que algo havia passado por seus pés. - Demorou a olhar. E não gritou, não chorou.

- Jonas, por que você não me avisou?

- Jaque?

O caçador nunca chorava, quando muito amuava e escondia-se debaixo dos lençóis ou atrás das portas. Outras vezes, bem longe, no vasto quintal, debaixo do tanque. Dessa vez, Jonas chorou.

- Jaque, o que você fez?

- Desculpa, Jonas.

Dono dos cuidados o caçador menino enxugou as lágrimas e recolheu aquela pequena coisa morta. Num enterro sem reza, porque isso não era do seu feitio, e porque essa era sua primeira experiência no assunto, o menino despediu-se do passarinho, debaixo do pé de manga, sob os olhos sérios de André, e os olhos inesperadamente inseguros de Jacqueline.

Mais tarde, a família se despedia e Jacqueline procurou seu irmão, que certamente se encolhia em algum dos seus cantos para viver suas tristezas. Jacqueline pensava nos caminhos, nas possibilidades do se. Se o tio tivesse morrido, se ela tivesse se deixado enredar, a caça, a cria, a pequena coisa viva, sua e de Jonas, estaria viva! Se ela fosse igual. E despediu-se de André e da pequena mancha vermelha no estofado do carro. Um dia viria a se acostumar com a idéia de que medo e dor, como a coragem e a alegria, também faziam parte do seu ofício. Justo ela, cujo ofício era amar. E lembrou, “eu gosto muito de vocês.”

O romance como campo de experiência

Izaura Regina Azevedo Rocha¹

RESUMO: A partir das ideias desenvolvidas por Lucia Miguel Pereira em sua obra, este artigo analisa o conceito de romance moderno que pode ser extraído de seus ensaios de crítica literária e investiga suas afinidades com a Teoria do Romance de George Lukács, ressaltando o interesse especial da autora pelo gênero.

Palavras-chave: Teoria literária; Romance; Lukács

Boa parte da obra crítica de Lucia Miguel Pereira se debruça sobre a produção de romances. Ainda que aprecie e examine a poesia dos clássicos e a de seus contemporâneos, é em torno da prosa que gira o seu principal interesse e é sobre ela que formula teorias e conceitos. Uma das razões para isso é que, além de uma vocação para o gênero – que a levará também a escrever romances –, o momento literário nacional é de efervescência nesse campo, com o surgimento de novos e talentosos autores, destacadamente a safra do romance de 30 em suas vertentes social e intimista, na qual se insere a própria Lucia.

Em artigo de 1934, de título *Poetas e romancistas*, a autora identifica uma mudança de mentalidade na crescente preferência dos candidatos a escritores pelo romance, em detrimento da poesia – até então, segundo ela, a via de estreia da maioria na literatura. A justificativa que encontra para tal inversão de tendência é o ponto de partida de sua própria concepção dessa vertente: “Um romance, ainda quando muito fraco, é uma pesquisa, uma experiência para ver se a vida é possível em determinadas circunstâncias” (PEREIRA, 2005a, p.52). Assim, o gênero seria o mais apropriado meio de expressão de uma época e de uma intelectualidade interessadas em ir além da manifestação de suas subjetividades, movidas por uma “curiosidade do documento humano, fruto de uma inquietação social crescente”. (PEREIRA, 2005a, p.52)

É no mínimo intrigante divisar, nesse e noutros artigos de Lucia produzidos na década de 30, ecos de **A Teoria do Romance**, de Lukács, embora não haja em toda a obra da brasileira nenhuma referência direta ao pensamento do autor. Márcia Cavendish Wanderley, em sua tese **Lucia Miguel Pereira: Crítica Literária e Pensamento Católico no Brasil**, percebeu vagas alusões a conceitos do escritor húngaro em artigo da década de 50, *Romance e tempo*, e especulou: “Não teria Lucia, através de Cioran, divisado idéias lukacsianas filtradas

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFJF

e transformadas?” (WANDERLEY, 1987, p.199). Essa possibilidade talvez deva permanecer no campo de hipóteses jamais passíveis de confirmação, tendo em vista, como observou Wanderley, não só o comportamento pré-acadêmico da autora, que não relaciona as referências bibliográficas de seus artigos, como também a indisponibilidade de se consultar anotações, originais e procedimentos de pesquisa de Lucia.

Se a brasileira não leu Lukács diretamente, podemos então considerar que ela no mínimo intuiu ideias semelhantes. Senão, vejamos o que escreve sobre a sobreposição da lírica pelo romance, naquele mesmo artigo de 1934:

Que houve uma alteração, já sabíamos. Essa ânsia de expressão que é a pedra de toque do escritor verdadeiro, teve necessidade de formas novas porque se manifestou interiormente de modo diverso. Houve uma mudança de atitude em face da vida, as reações não são mais as mesmas. (PEREIRA, 2005a, p.52)

Lucia, evidentemente, está falando da poesia romântica, de feição individualista, subjetiva, e da preocupação parnasiana com a forma, ambas perdendo espaço e valor para o romance social, para a literatura de cartilha mais realista e até mesmo engajada que floresce nesse período. Ela escreve no contexto particular da literatura brasileira da época, com um olho na polarização ideológica da intelectualidade internacional e atenta a uma nova tipologia de romance que se consolida, em contraposição aos exemplares do gênero no século XIX. De qualquer modo, detecta uma substituição do *eu lírico* de natureza não ficcional da poesia pelo *eu fictício* do romance, em que a personalidade autoral encarna – ou, nas palavras de Lucia, dilui-se e se disfarça em várias pessoas diferentes, suas personagens.

O trecho a seguir sugere novas aproximações da autora para com as ideias lukacsianas:

O que nos persegue, não é só a dúvida metafísica. Já vamos longe do tempo em que Graça Aranha afirmava que “a tragédia fundamental da existência está nas relações do espírito humano com o universo”. A essa inquietação, que se podia expandir em odes místicas e panteístas, uma outra se veio sobrepor: a inquietação da existência em si, dos modos e motivos de agir. Não perguntamos só por que e para que viver, mas também como viver. As relações do homem, já não só com o universo, mas com o seu semelhante, com a sua família, com o seu meio, são hoje ensombradas de dúvida. As incógnitas se multiplicam, e o romance é, assim, uma equação, uma tentativa para resolvê-las. (PEREIRA, 2005a, p.52)

Lucia afirma que o romance moderno “estuda de preferência uma vida em todos os seus aspectos”, sendo muitas vezes apenas um trecho de biografia, “sem epílogo, sem conclusões” (PEREIRA, 2005a, p.52) – e aqui a vemos antecipar o enquadramento adotado em seus próprios trabalhos ficcionais. O narrador moderno – o romancista – “deixou de ser o homem que, tendo vivido, feito a volta das coisas e das idéias, se dispõe a fixar no papel as

suas impressões, para ser aquele que quer aprender a viver”, diz Lucia (2005a, p.53). Ela prossegue: “Não escreve porque viveu, com a serenidade de quem recorda, mas para saber viver, com o nervosismo de quem tenta desvendar um enigma” (PEREIRA, 2005a, p.53). Essa seria, em suma, a razão pela qual o romance deixou de ser gênero de final de carreira para ser um início, o motivo de ser o gênero literário preferido da geração que faz sua estreia nas primeiras décadas do século XX.

Ainda em 1934, Lucia registra em outro artigo um ponto comum entre os diversos romances publicados na época – a ausência de lances imaginativos empolgantes. A uni-los, a preocupação com o homem, a procura do que chama de documento humano (PEREIRA, 2005a, p.57), que identifica, dentre outros, em **Maleita**, de Lúcio Cardoso, e **São Bernardo**, de Graciliano Ramos, lançados naquele ano. A pesquisadora focaliza a produção literária brasileira do período, mas, ainda que com um discurso impregnado do pensamento cristão que então a marcava e contextualizado pelo interesse intelectual e político pelas massas humildes, percebe nessa curiosidade pelo humano um “sentido trágico e fatal” e uma atração pelas perspectivas abertas por esse “esplêndido campo de investigações” (PEREIRA, 2005a, p.57):

Precisamos aprender a viver e já que a vida, não sendo reversível, não nos permite largas experiências, temos de realizar nas criaturas imaginárias as nossas pesquisas. Por isso, tornam-se os heróis dos romances cada vez menos heróicos, e mais limitada vai sendo a criação pelo quadro das realidades próximas. (PEREIRA, 2005a, p.57)

Por heróis cada vez menos heroicos Lucia compreende o que chama de “desromantização do romance [...] determinada pelo mal-estar do tempo” – ou seja, o deslocamento de seu eixo da fantasia para a experiência, “do episódio romântico mais ou menos bem arquitetado para a compreensão de toda a vida” (PEREIRA, 2005a, p.58). O gênero adquire uma urgência e uma responsabilidade – e essas novas circunstâncias delimitam também o espaço de ação do escritor: “A criação é condicionada pela vida real, por ela dirigida e restringida.” (PEREIRA, 2005a, p.58)

No romance moderno não cabem sentimentalismos e pretensões a entretenimento superficial: “O nosso romance é o romance experimental, seco e preciso como uma investigação científica. Nasceu da nossa inquietação, e a explicá-la se destina. É um grito de angústia, mais do que uma expressão de arte” (PEREIRA, 2005a, p.58). Lucia propõe ainda uma explicação para essa reconfiguração do gênero, que contribuiu para libertá-lo do papel de emocionar o público: a invenção do cinema e ascensão deste como a arte do século XX. A pesquisadora também identifica influências da técnica cinematográfica na narrativa romanesca moderna – como esse novo romance apresenta os fatos de modo tão direto, sem

preparações ou comentários (PEREIRA, 2005a, p.58). Além da forma, o cinema teria influído no próprio conteúdo do romance, substituindo-o como meio de expressão de uma sensibilidade mais emotiva, por comunicar a emoção de forma imediata, sem deixar margem para a elaboração do espectador: “A visão que a leitura procura sugerir, por um processo indireto, o cinema a realiza diretamente” (PEREIRA, 2005a, p.59). Vale a pena ver como Lucia reconstitui a passagem de uma forma de expressão a outra, em trecho que evoca mais uma vez vagas referências a ideias lukacsianas:

Longo tempo, a poesia forneceu heróis a esse sentimentalismo vago [...]. Depois desdenhando das elegias e dos dramas em verso, dos poemas épicos e das epopéias rimadas, para se tornar quase tão somente um diálogo entre o poeta e o universo, entre o mistério de uma sensibilidade humana e o mistério da vida, passou ao romance o encargo, encargo que este, por sua vez, vai legando ao cinema. *Os miseráveis* teriam sido um poema, se fossem escritos no século XVI; no XIX, só podiam mesmo ser um romance, no XXI, certamente só o compreenderão na tela. E que formidável argumento de filme não daria a *Odisséia*! (PEREIRA, 2005a, p.58-59)

Lucia considera o cinema o veículo de uma nova sensibilidade: “O cinema será a expressão emocional do homem futuro, como a poesia, filha da música, foi a do homem antigo, e a prosa a do *roseau pensant*² do homem que obedeceu ao primado da razão e da inteligência?” (PEREIRA, 2005a, p.59). Apesar da indagação, a autora não parece ter dúvidas de que a nova mídia seria o campo mais propício ao exercício pleno da imaginação, enquanto à literatura estaria reservado um papel mais sério, intelectualizado: “Os romances populares, em breve, não terão mais razão de ser. O romance se fará cada vez mais uma obra de pensamento, para ser lida e meditada por uma *elite*³. Trocou a evasão pela realidade, o sonho pela vida.” (PEREIRA, 2005a, p.59)

Além de claramente condicionada pelo clima ideológico da época, a análise que Lucia faz desse romance moderno reflete ainda a ascensão de uma nova geração de escritores, de que ela mesma faz parte, mais comprometida com a experiência do real. Isso se manifestará não só na temática – centrada no universo de determinadas classes sociais – como também na linguagem que, liberta de floreios e rebuscamentos, tenta reproduzir a fala das ruas. Como crítica literária, entretanto, Lucia não perde de vista a perspectiva estética em suas análises, razão pela qual implicará com a obra mais engajada de Jorge Amado e denunciará toda “confusão entre o valor social e o valor humano” (PEREIRA, 2005a, p.64), em que a classe adquire dimensão de protagonista, usurpando o lugar do personagem em sua estatura essencialmente humana.

² Grifo da autora

³ Idem

Assim, compara, se nos romances do século XIX o humano era o burguês, no início do século XX o humano passou a ser o proletário:

Também aqui vai medrando o preconceito de que a vida só existe nas fábricas, nas cozinhas, nas casas de cômodo. Sem dúvida, ela existe “também” lá, pululante, palpitante, e talvez mais fácil de captar. Mas será a sua realidade mais real do que a dos salões, das salas de jantar burguesas, dos conventos, das alcovas? Por quê? A humanidade está em toda a parte. (PEREIRA, 2005a, p.65)

Nessa objeção está implícita também a própria opção de Lucia por tomar outro caminho em sua produção ficcional, que a situará numa vertente intimista do chamado romance de 30, menos prestigiada do que sua faceta mais conhecida e dominante. Enquanto autores como Jorge Amado exploram todas as possibilidades do romance proletário, Lucia irá escrever sobre outro personagem oprimido – a mulher. Esse descompasso em relação à principal tendência literária da época, aliás, costuma ser uma das razões apontadas para explicar o obscurantismo em que sua obra ficcional caiu. Atenta ao predomínio do proletariado nos romances, Lucia, como crítica, se oporá a toda sobreposição da classe ao indivíduo. Em sua postura há sem dúvida um fundamento cristão e humanista que a leva a refutar o materialismo da “concepção soviética do romance” (PEREIRA, 2005a, p.65): “E se o homem, como os fenômenos históricos, se explica pela matéria, não se explica só por ela. Há, em ambos, um elemento espiritual, subjetivo, que não depende só dos fatores econômicos ou sociais.” (PEREIRA, 2005a, p.65)

Em artigo de 1935, reforça essa ideia e deixa claro que sua concepção de real não se restringe à dimensão do material. Ela analisa o que chama de *literatura interiorizada*, a literatura “dedicada às paisagens interiores [...] onde a verdade sobrepuja a beleza, onde o humano domina o estético” (PEREIRA, 2005a, p.73). Para Lucia, essa literatura está tão preocupada com o real quanto a mais objetiva das obras literárias, pois compreende a realidade num sentido mais amplo, integral, em que as excursões aos domínios do subconsciente são também uma procura da verdade, “que é o objeto da literatura de hoje” (PEREIRA, 2005a, p.73). Contra aqueles que a criticam e condenam, a autora sustenta que a literatura interiorizada, além de não representar uma evasão do real, corresponde a uma necessidade de investigar os efeitos, na mente e na sensibilidade humanas, desse mundo novo e febril que se descortinou para a sociedade moderna:

Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem. O endeusamento da razão humana,

que começou com a reforma, fizera-o basear num preconceito o seu equilíbrio. Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si.

Com a volúpia de certos doentes que se comprazem em descrever os seus padecimentos, começou a observar os próprios sintomas mórbidos. A literatura não criou esse estado de espírito, mas falharia aos seus fins se não o tentasse registrar. O seu objeto não é a vida, a vida como é e não como deveria ser? (PEREIRA, 2005a, p.75)

Ainda que resvale na religiosidade da autora, que se intromete em suas análises literárias de início de carreira, o artigo perpassa aquela questão do desabrigo da alma em seu alheamento, em sua carência fundamental – a cisão entre o Eu e o Mundo e a própria unidade perdida ou a totalidade impossível, dissociação de que nos fala Lukács em **A Teoria do Romance**, e que Lucia constata se acentuar nesse novo tempo. Os romances dessa era devem traduzir a “dolorosa fragmentação do homem moderno”, diagnostica Lucia (2005a, p.77), reconhecendo em duas obras do período a marca dessa solidão: **Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos**, de Barreto Filho, e **O Inútil de Cada Um**, de Mário Peixoto – não por acaso, o primeiro é considerado um precursor da linhagem intimista do romance de 30.

Para Lucia Miguel Pereira, portanto, intimista ou não, o romance é um gênero literário que se define por uma ligação essencial com a própria vida. Daí sua complexidade e a dificuldade da crítica de enquadrá-lo numa definição, de atribuir-lhe um padrão:

[...] o romance não é senão a vida, não fotografada, mas condensada, mas deformada com aquela deformação inerente às obras de arte [...]. Porque não aplicar ao romance esse lúcido conceito? Tudo é matéria de romance, desde que haja conflito, e que as proporções sofram as modificações indispensáveis para passarem do plano do efêmero – o da vida – ao do permanente – o da arte – continuando a darem a mesma impressão de movimento. (PEREIRA, 2005a, p.94)

Em artigo de 1940, no qual comenta ensaio de Adolfo Casais Monteiro sobre o romance contemporâneo, a pesquisadora volta a abordar a predominância desse gênero na primeira metade do século XX. Além das afinidades do romance com a sensibilidade da época – que o autor atribui à maleabilidade do gênero e à necessidade de uma representação concreta do homem – a pesquisadora acrescenta outro fator determinante: o imperativo “de pôr em equação todos os problemas, de procurar soluções para os conflitos humanos [...] estudando cada caso em si, como fenômeno independente. O romance vai sendo cada vez mais uma experiência”. (PEREIRA, 2005a, p.154)

Discordando do autor, mas apoiando-se nas palavras do próprio, Lucia sustenta que não é preciso que a obra seja extensiva como o *roman fleuve* para ser “uma suma, totalizar uma experiência, e por vezes uma teoria – experiência e teoria que não encontraram

derivativo noutro gênero por estarem demasiado diretamente apegadas à mais imediata expressão da vida [...]” (PEREIRA, 2005a, p.154). Segundo ela, “longo ou curto, narrando um episódio ou toda uma existência, o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão”, constituindo-se assim a expressão da “inquietação do homem em face do destino”. (PEREIRA, 2005a, p.154)

Essa pregação do romance à realidade pressupõe para o gênero a superação do preconceito de ser uma literatura evasiva, de entretenimento, tola e irresponsável, que acompanhou sua irrupção no cenário das letras e a muito custo foi combatido por seus adeptos. Segundo Lucia:

É soberanamente ridícula a expressão de desdém que os homens graves – os que se julgam de bom senso – assumem para falar dos romances. [...] Pensam que o romance é divertimento. E nem de longe podem imaginar que o romance é a vida – e percorre, como a existência, toda a gama do fútil ao trágico, e muitas vezes consegue nos mostrar, condensada por um temperamento de artista, essa verdade profunda do homem que o quotidiano dilui de ordinário. (PEREIRA, 2005a, p.145)

O ensaio em que a autora analisa mais detidamente e com maior densidade a relação entre esse gênero e a realidade é *Romance e tempo*, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1957. Nele Lucia realiza a teorização mais elaborada sobre o romance de toda a sua produção crítica e nele encontramos mais ostensivamente aqueles ecos de Lukács que a autora teria divisado através da leitura de Cioran, citado nominalmente no texto. Como sugere o título, o ensaio estabelece uma conexão clara entre esse gênero literário e o tempo, que Lucia propõe como a dimensão específica do romance – aquela que finalmente o define e diferencia, a despeito de toda diversidade e complexidade que tanto dificultam e impossibilitam determinar-lhe padrões e normas. Como dissemos, Lucia baseia-se em Cioran, autor romeno que, em sua opinião, mais próximo chegou da definição do romance ao vinculá-lo à realidade temporal. Diz ela:

Com efeito, se não sofre ser limitado, se tudo pode abranger, há uma constante em sua diversidade – o caráter testemunhal, a ligação intrínseca com a vida. Desde o *Dom Quixote*, na verdade o pai do romance moderno, nunca se interrompeu essa união entre a ficção e a realidade, essa interpretação da arte e do quotidiano, essa associação do imaginário e do observado. (PEREIRA, 2005b, p.310)

Nem mesmo as obras mais imaginativas, intimistas, sobrenaturais ou intelectualizadas escapariam dessa condicionante uma vez que, segundo Lucia, “o romance está sempre esclarecendo, sempre dando contas de seu tempo, porque sempre permeado das idéias deste, de sua sensibilidade, e também de seus hábitos, de sua organização social” (PEREIRA,

2005b, p.310). Isso independeria mesmo de uma vontade deliberada do romancista, como em Balzac e Dickens, uma vez que esse depoimento do autor sobre sua época despontaria no texto ainda que acidentalmente, como em Goethe e nos românticos. Para a pesquisadora, “o tempo constitui pois o domínio próprio, o material específico do romance”, seja no sentido de época ou no de duração, “sob o qual começou a ser apreciado a partir de Proust”. (PEREIRA, 2005b, p.310)

Os parágrafos seguintes do ensaio abordam essa especificidade do romance daquele ponto de vista que remete diretamente à **Teoria do Romance** de Lukács, ao qual, entretanto, não há nenhuma referência. Lucia afirma que a dimensão temporal é o que distingue o gênero da poesia, apesar de o romance recorrer àquela muitas vezes para se alçar “da trivialidade pela qual não raro roça, que é o perigo sempre a ameaçá-lo, o preço de sua intimidade com a vida” (PEREIRA, 2005b, p.310). Ela prossegue:

Adstrito ao tempo, jungido ao efêmero, o esforço do romance é dominá-lo, é fixá-lo porque nele vê a suprema realidade, porque o temporal, o finito é o único plano em que se move. Tem toda a razão o negativista Cioran quando afirma que num período de intensas cogitações metafísicas seria inconcebível o predomínio do romance; não o conheceu a Antiguidade Clássica, como não o conheceu a Idade Média. E entretanto sempre o espírito humano engendrou figuras e conflitos fictícios, como quer Daiches, de alcance simbólico. Mas, na tragédia grega, a personagem principal escapava à condição temporal, era o Destino contra o qual nada podiam as criaturas [...] Na epopéia, que a substituiu, assim como nos romances medievais de cavalaria, os heróis se colocavam, por seus feitos prodigiosos, acima da estatura comum dos homens, cuja medida, com o auxílio divino, transcendiam [...] (PEREIRA, 2005b, p.310)

O homem real, apartado dessa essência divina, abismado de dúvidas e fraquezas, imerso em sua solidão, conquista seu lugar na literatura quando o romance moderno inaugurado por Cervantes surge para expressar aquele “desabrigo transcendental” de que fala Lukács (2007, p.38) e que Lucia define como “a negação de que pudesse haver para o homem qualquer possibilidade de livrar-se das contingências de sua natureza” (PEREIRA, 2005b, p.311). Se no romance o ser herói adquire, como afirma o intelectual húngaro, o caráter de um esforço para “elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2007, p.41), isso não se dá por nenhuma determinação transcendente, mas pelo embate consciente do indivíduo com as suas “humaníssimas deficiências” (PEREIRA, 2005b, p.311), luta vã, solitária e sofrida que constitui o drama pessoal do herói romanesco, que tem no Dom Quixote o protótipo muito humano mas também burlesco, doloroso e ridículo desse “pobre heroísmo” (PEREIRA, 2005b, p.311), a marca do homem real transposto para a literatura no romance moderno. Nesse processo de

desidealização do humano, empreendido pioneiramente por Cervantes e consagrado pelos autores contemporâneos, segundo Lucia:

O destino, perdida a maiúscula, passou a ser condicionado pelo temperamento, o reinado do relativo sucedia ao do absoluto, a psicologia imperou em lugar do sobrenatural. Daí à fragmentação da personalidade, sob a égide de Freud, buscada por tantos romancistas atuais, o declive se tornava inevitável. (PEREIRA, 2005b, p.311)

É “sob o signo do temporal, do inacabado, do imperfeito” (PEREIRA, 2005b, p.311) que o romance alcançou o status de que desfrutava na primeira metade do século XX, inspirando em Lucia o interesse em estudar esse gênero e teorizar sobre ele. Primeira a apontar reminiscências lukacsianas nos textos da autora, Márcia Cavendish Wanderley observa que a pesquisadora atinge nesse e noutros ensaios de final de carreira uma maturidade teórica e uma densidade de análise que apontam para a sistematização de seus estudos. Essa é também nossa impressão após a leitura extensiva dos dois volumes que reúnem sua produção crítica em jornais, revistas e publicações especializadas, além de **Prosa de Ficção**, considerada a obra máxima de sua maturidade como crítica literária e historiadora da literatura brasileira.

Há continuamente, de seus artigos iniciais até as últimas e mais elaboradas produções analíticas, uma evidente preocupação em dissertar sobre o romance como essa forma estética de representação da realidade do homem comum, do ser humano em sua dimensão real, de “criaturas presas ao efêmero, sujeitas às misérias de sua condição, incessantemente alteradas pela erosão do tempo, incapazes de saírem de si mesmas” (PEREIRA, 2005b, p.311). É possível extrair desses textos o esboço de uma teoria do romance, a que talvez Lucia chegasse a formular se sua trajetória intelectual não houvesse sido interrompida pelo acidente que a matou. Mas o que dispomos em termos de elaboração teórica é suficiente para sustentar a hipótese, que também pode se verificada através de seu sistema de análise do romance como objeto da crítica literária e em sua própria obra ficcional, constituída de quatro romances, nos quais investiga a condição feminina.

ABSTRACT: From the ideas developed by Lucia Miguel Pereira in her work, this article examines the concept of modern novel that can be extracted from her essays of literary criticism and investigates its affinities with The Theory of the Novel by George Lukács, highlighting the special interest of the author by this literary gender.

Keywords: Literary theory; Novel; Lukács

Referências bibliográficas

LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance. São Paulo: Editora 34, 2007.

PEREIRA, Lucia Miguel. A Escritora e Seus Personagens. Rio de Janeiro: Graphia, 2005a.

_____. Escritos da Maturidade. Rio de Janeiro: Graphia, 2005b.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Lucia Miguel Pereira: Crítica Literária e Pensamento Católico no Brasil. 1987. Tese (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 1987

Pagu: autoria e interdição no contexto da episteme moderna

Lúcia Helena da Silva Joviano*

RESUMO:

A pesquisa se dispõe a analisar no Modernismo brasileiro, em alguns discursos elaborados pela crítica e pela historiografia literária, daquele contexto, as noções que tinham a intenção de atribuir ao movimento, sentido. Esse estudo pretende aclarar o processo de constituição da idéia de autoria tecida no referido movimento, por meio de uma análise arqueológica. Tal demanda advém da necessidade de elucidar sobre a questão do pouco ou nenhum espaço dado a Patrícia Galvão (Pagu) na tradicional História da Literatura e Crítica Literária brasileira.

Palavras-chave: Pagu, arqueologia, autoria, Modernismo, História da Literatura

1. Considerações preliminares:

Durante o século XX, as lutas anti-imperialistas e anti-autoritarismos somaram-se à produções filosóficas questionadoras do falocentrismo e do logocentrismo europeu, fazendo assim nascer, não o discurso, mas o direito dos grupos até então interditados, tais como mulheres, homossexuais e negros, dentre outros, a dizê-lo. Nesse processo foi questionada a noção de boa literatura e de literatura universal, como sinônimo de européia, bem como foram combatidos padrões, modelos ou estereótipos e foi proclamado o direito à diferença.

Edward Said (1994) salienta que as grandes lutas dos grupos, excluídos por ampliação de direitos e contra as formas de autoritarismo, não negam os valores produzidos pelos grupos dominantes, mas discutem a paradoxal realidade de negar esses valores, proclamados como naturais e universais a todos. Trata-se, dessa forma, de movimentos que pretendem estender os benefícios, produzidos pela cultura ocidental, àquelas vítimas de preconceitos de etnia, gênero ou classe.

Ancorados sobre tais processos e em consonância com os movimentos por direitos, também a História e os Estudos Literários alargaram seu foco interpretativo e renovaram-se em relação às abordagens, aos instrumentos de análises e, também, em relação aos sujeitos e objetos, antes relegados a um segundo plano, tornaram-se personagens legítimos e sobre eles

* Doutoranda Letras UFJF

foram lançados novos olhares, fruto de novas relações de poder estabelecidas no jogo das tensões sociais.

Ao encontro desses movimentos, os estudos pós-coloniais e pós-estruturalistas caminharam no intuito de trazer à luz o ideal, como salienta Said, “de que a sociedade e a cultura são produto heterogêneo do povo heterogêneo, dentro de uma enorme variedade de culturas, tradições e situações” (1994, p. 9). Dessa forma, a construção de um sentido para cultura, híbrido e multifacetado, marcado pelo entre-lugar e pelo devir, passa a ser considerado como um caminho para garantir que todos tenham seu discurso efetivamente respeitado e aceito, sem ser disposto em gradações do que é ”melhor” ou “pior”. Entretanto, são muito fortes as marcas das construções modelares nas subjetividades das pessoas, tornando esse caminho um complexo processo na elaboração de novos pensamentos e discursos.

Em meio a esse processo em que novos olhares questionaram e somaram-se aos discursos instituídos foi trazida aos refletores a “musa rebelde” da Antropofagia: Pagu. Patrícia Galvão, escritora, jornalista, militante comunista, incentivadora das artes e das vanguardas, nas últimas décadas do século XX e no início do XXI, tornou-se personagem de filmes, documentários, músicas, periódicos acadêmicos, estudos. Por esses olhares passa então a ser escrita e lida não mais apenas como inspiradora de versos, mais como símbolo de resistência à dominação de gênero e de classe.

Pagu participou ativamente do grupo dos Antropófagos e da política nas décadas de 1930 e 1940, sem ter merecido figurar nos livros de História e Literatura que narram a Era Vargas e o Movimento Modernista Brasileiro.

O projeto de um Brasil moderno começou a delinear-se em 1920, momento em que se percebia, pelo aumento dos descontentamentos (militares, operários/camponeses, industriais e intelectuais), que o modelo político e econômico que beneficiava algumas oligarquias havia se esgotado. O ponto de convergência dos protestos e questionamentos – além das denúncias contra as fraudes eleitorais - girava em torno da construção de um projeto nacionalista para o país.

O Modernismo marcou definitivamente os rumos da cultura brasileira dando visibilidade ao conflito entre o que se pretendia novo e o velho. Porém, “o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” (PAZ, 1984, p.20). Assim, a produção intelectual dita modernista passou a dar vez e voz a novos e velhos personagens, aproximando a linguagem escrita à fala do povo, reivindicando também uma nova gramática, a brasileira.

Dessa forma, o modernismo à brasileira, ao contrário do Futurismo de Marinetti, apesar de tributário das vanguardas européias, não pretendeu “demolir os museus e as bibliotecas” e nem negou a possibilidade de qualquer volta ao passado. Ao contrário disso, procurou reescrever a História e a Literatura Brasileira a partir de seu olhar. Contudo, ao fazer isso, manteve preceitos das bases epistemológicas que envolviam o ofício da História e o fazer da Crítica Literária de seus antecessores.

Nesse sentido, alguns críticos e historiadores da Literatura de filiações intelectuais e políticas diversas, tenderam, em maior ou menor grau, produzir uma escritura na qual o Modernismo aparenta ser um movimento homogêneo, classificado e datado, com seu lugar entre as demais escolas artísticas literárias, apesar dos diferentes grupos que o “compõem”. Além disso, fora também dado um espaço muito restrito a algumas produções femininas mantendo a visão dominante de que as letras não faziam parte dos seus horizontes.

Esse movimento parado, que não era visto pelo vibrar da ressonância provocada pela diferença, fora descrito, algumas vezes, como algo que teve um começo, fases ou gerações e chegou a um fim, como tradicionalmente os pesquisadores das ciências naturais visualizam seus objetos. Porém, não se pode desprender do fato de que em momentos de transição histórica, nos quais são questionados e deslocados antigos valores, confrontam-se paradigmas com movimentos de renovação. Nesse processo, surgem ou permanecem ações conservadoras que, em meio ao deslocamento do centro “atual” e rearticulação da periferia, proporcionam a formação de outro centro e, por conseqüência, de uma nova periferia. Assim, permanece um olhar hierarquizado sobre o que apenas é fruto da diferença inerente à condição humana. (NASCIMENTO, 2002)

Foucault (2000) considera que se deva ser diferente e pensar diferente a diferença, não caindo na armadilha de buscar o comum, pois isso seria a morte da interpretação. Deve-se dar vez ao múltiplo, ao polissêmico, ao devir e a possibilidade. Não se deve buscar um lugar, um centro ou um foco, um sujeito, um discurso, mas procurar dispor de olhares que compreendam na dessemelhança.

E é nesse sentido que a presente proposta de pesquisa propõe olhar o Modernismo brasileiro, movimento considerado como de transformação na estética e na linguagem literária e artística brasileira, procurando compreender nos discursos elaborados naquele contexto, além das fundamentações conceituais produzidas pelos grupos que dele participaram, as noções forjadas pela crítica e pela historiografia literária, no intuito de atribuir-lhe sentido. Esse estudo pretende aclarar o processo referente à constituição da idéia de autoria tecida no

Modernismo brasileiro, buscando compreender as tramas envoltas na conformação dos discursos, ora interditados ora validados.

Tal demanda advém da necessidade de elucidar sobre a questão do pouco ou nenhum espaço dado a Patrícia Galvão na tradicional História da Literatura e Crítica Literária brasileira. Isso ocorre, porém em um momento em que mesmo constatando a falta de atenção dada à escritura feminina pelas publicações, pelos livros de antologias, crítica e história literária, pode-se perceber que, no que diz respeito ao Movimento Moderno, as mulheres passaram a ter um pequeno lugar, sem, contudo, isso acontecer com Pagu, o que torna uma investigação sobre os discursos produzido sobre os discursos Modernos, um legítimo estudo capaz de contribuir para uma interpretação desse momento que funda a moderna sociedade brasileira.

A pesquisa aqui exposta compreende os discursos como produtos singulares gestados nas tramas sócio-culturais nas quais estão envoltas as subjetividades e assim considera proeminente entender, nos meados do século XX, a tessitura que envolve a produção de discursos, sua arqueologia, procurando elucidar as escolhas, elaboradas pela História da Literatura e Crítica Literária no cerne do Movimento Modernista, que ainda hoje predominam no ambiente universitário e escolar.

A permanência de análises classificatórias e marcadoras de lugares de fala acabou por influenciar também os discursos que assinalaram a retomada de Pagu ao Modernismo e a História política e cultural brasileira e disso decorreram algumas formulações. Uma delas vê Pagu como uma mulher corajosa, contestadora e livre, símbolo da mulher liberada que supostamente “nascera” nas últimas décadas do século XX. Sob esse olhar ela teria sido uma predecessora extemporânea e mal compreendida da mulher hodierna.

Um olhar recorrente e paralelo ao já citado é o que pode ser chamado de uma tendência ao biografismo, em que há uma nítida valorização da trajetória de vida de Pagu em detrimento de seus escritos, que aparecem como apêndices de uma vida fascinante em ações.

Este estudo, porém, buscará analisar o pensamento de Pagu, por meio de seus escritos, inseridos às contexturas políticas da vida social e a rede de discursos dominante, compreendendo-o como linha de fuga, nômade, marcado, assim como sua vida, pelo devir. Para tal análise torna-se imperativo a utilização de elementos teóricos que abarquem suas posições de sujeitos diferentes representadas nas multifaces configuradas em sua escritura e vida em movimento. Ou seja, só um pensamento que valoriza o múltiplo, a diferença e os fluxos poderá tecer uma visão que não produza mais uma vez um estereótipo de mulher, militante e escritora.

Nesta análise buscar-se-á compreender o processo de exclusão pelo qual passou tanto o discurso político quanto o literário de Pagu no contexto de sua produção. Ao mesmo tempo objetiva-se elaborar uma análise arqueológica dos principais discursos produzidos pela História da Literatura e Crítica Literária sobre o Movimento Modernista. No contexto da análise arqueológica, pretende-se mapear os elementos comuns presentes no meta-discurso Moderno dominante e nas bases epistemológicas científicas que o compõe e ainda analisar as bases epistemológicas sobre as quais estava instituído o discurso Antropofágico.

2. Considerações teóricas:

Augusto de Campos (1982) fora o responsável pela inserção de Pagu dentre o grupo de escritores e escritoras modernista, para tanto elaborou uma proeminente antologia, na qual considerou que a maior obra de Pagu fora sua própria vida. Dessa obra referência, tendo como balizamento sua tese, surgiram leituras que se deixaram seduzir pela incrível vida de Pagu.

Por essa trilha, podem-se destacar, pela fatia alcançada no mercado editorial e ou acadêmico, as publicações de Lúcia Furlani (1999, 2004) sobre a vida e ou organização de obras de Pagu; o artigo de Mariza Corrêa (1993) *A propósito de Pagu*, texto de abertura da revista multidisciplinar de estudos de gênero *Cadernos Pagu/Unicamp*; *Pagu* de Lia Zats (2005) voltado para o público juvenil; e o artigo de Maria Lygia Q. de Moraes (2007) *A solidão de Pagu* parte do livro que integra a coleção *As esquerdas no Brasil*, em que o pensamento de Pagu e sua concepção de política de esquerda se diluem em meio a todo o tipo de considerações sobre sua trajetória, obra e intimidade.

Se, contudo, for considerado o escrito por Pagu a esse respeito é possível se considerar que o aprisionamento de uma imagem e de uma versão do real no tempo, não era algo que lhe agradara. Em sua autobiografia, salienta:

Seria melhor se tudo fosse deglutido e jogado fora.

Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão. Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. Sou contra a auto-crítica. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização. (GALVÃO, 2005, p. 51)

A História que constrói os ideais dos “grandes homens” merecedores, por sua trajetória exemplar, de serem imitados e exaltados pelas futuras gerações “haverá de recriminar o que é desigual, haverá de generalizar para tornar equivalente, sempre haverá de enfraquecer a diferença dos móveis e dos motivos” (NIETZSCHE, 2008, p. 35). É essa a História que Pagu procurou se desvencilhar ao apresentar seu texto, a que Nietzsche considerava inimiga da vida. Para ele o século XIX viu triunfar a ciência sobre a vida, e a cultura histórica e o sentido histórico tal qual experimentado naquele momento, eram uma doença da qual a educação se incumbia de contaminar a juventude ao depositar em seus cérebros as lições de povos e épocas já inexistentes, sem contudo pautar-se no movimento da vida.

Nietzsche propunha para superar essa ciência histórica, considerada como doença, a “terapêutica da vida”, ou seja, o ensino do que chamou o não-histórico, “a arte e a força de poder esquecer” (p.121) e do supra-histórico, pois “esses são os antídotos naturais contra a invasão da vida pela história, contra a doença histórica” (p.122). E ainda, contra essa história marcada por leis universais, pela teleologia e ‘teologia’, pelo utilitarismo destaca que “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte, torna-se um produto da arte, que pode conservar os instintos e até mesmo despertar os instintos” (p. 82).

Na busca por elaborar uma compreensão diversa da obra de Pagu torna-se necessário acessar uma teoria fundada em uma nova filosofia e um outro sentido para a história que não esteja comprometida em criar receitas de sujeito/saber/verdade, mas, ao contrário, aberta a novas possibilidades. Esse fora o escopo sob o qual os estudos de Nietzsche traçaram uma nova cartografia adotada por G. Deleuze e M. Foucault. Seguindo esse sentido, em *O anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia*, escrito em parceria com Félix Guattari, Deleuze traz para a cena do pensamento, do discurso e da ação política a dimensão do desejo. Foucault (1996), no prefácio à edição americana, considera-o como um livro de ética que pretende combater todas as formas de fascismo, propondo uma nova arte de viver para além dos “burocratas da revolução”, dos “funcionários da verdade”; e dos “técnicos do desejo” (p. 198) e algumas delas merecem ser destacadas:

- Façam crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, e não por subdivisão e hierarquização piramidal.
- Livrem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, as castrações, a falta, a lacuna) que por tanto tempo o pensamento ocidental considerou sagradas, enquanto forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade,

os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade.

- Não exijam da política que ela restabeleça os ‘direitos’ do indivíduo tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é produto do poder. O que é preciso é ‘desindividualizar’ pela multiplicação e o deslocamento, o agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o liame orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de ‘desindividualizar’. (Ibidem, p. 199, 200)

A proposta do livro critica a filosofia que teve como marca a construção de um ideal de verdade absoluta produzindo efeitos de poder sobre a constituição de subjetividades modelares, reféns de binarismos e hierarquias. E ao contrário disso, busca o múltiplo, o fluxo, o informe, estabelecendo uma nova compreensão para a filosofia, para a verdade, para a vida, para a escrita e para a subjetividade. Para isso utiliza-se do conceito de devir:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, um animal ou uma molécula, não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes. Os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história. [...] Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. (Deleuze, 1997, p. 10-11).

O conceito deixa transparecer, uma noção de passagem, campo aberto de encontros e negociações, passível de ser povoado e atravessado por múltiplas forças. Essa visão manifesta-se claramente contrária à formulação de qualquer proposição na qual se pretenda criar uma identidade para os indivíduos. É uma compreensão que se perpassada pela idéia de múltiplas possibilidades.

Deleuze (1998), ao traçar uma ‘linha de fuga’ da tradicional filosofia ocidental, propõe uma compreensão da vida, da verdade, do sujeito e da Literatura, na qual critica toda a forma de interpretação classificatória, propondo a experimentação, múltipla de sentidos. Onde se nomeava, com ele passa-se a ‘desterritorializar’ e juntamente com Guattari, criou um conceito buraco negro/muro branco para retratar essa filosofia classificatória e produtora de significados únicos e modelares. Tal possibilidade de pensar nos convida a “multiplicar os lados, quebrar todo círculo em prol dos polígonos”. (p.27). É restabelecer a imanência da vida ao mundo.

Seguindo a linha dos estudos de Foucault, Deleuze e Guattari, Pereira (2000) em estudo sobre a subjetivação dos professores (as) contribui de forma significativa para a compreensão do sentido dado à temática por esses pensadores ao fazer a distinção entre sujeito e identidade. Para ele:

O sujeito é produto construído a partir do engendramento dessas zonas de subjetivação, espécies de bolsas de forças entrelaçadas que se estabelecem no diagrama geral e que se dirigem no sentido de transfigurar uma forma visível. [...] Um sujeito-em-prática é o que está sendo e, ao mesmo tempo potência de vir a ser outro de si, algo diferente do que vem sendo, algo nunca sido. [...] Uma identidade é a institucionalização de uma forma, é a redução do movimento de criação à reprodução de modelos hegemônicos e estereotipados. [...] Uma identidade é, nesse caso, uma configuração cristalizada, estereotipada de uma maneira de ser. (p. 36-37)

Assim, a sociedade moderna esforçou-se na construção de identidades, nacionais e individuais, e para isso sufocou e submeteu grupos étnicos, religiosos e políticos que não se enquadravam nos parâmetros pré-estabelecidos. Além disso, criou comportamentos, atitudes e idiosincrasias possíveis, classificando os desvios de padrão, como desordem, irracionalidade, loucura, crime.

Na ação contra os mecanismos opressores e autoritários que atuam sobre os corpos e as mentes, Foucault ousou denunciar a língua. Segundo ele, há algo ainda maior que a produção de saberes/verdade responsável pelo aprisionamento e cerceamento das possibilidades de objetivação das subjetividades. Esse mecanismo é a linguagem, pois:

[...] só se vê o visível porque se conhece a linguagem; as coisas são oferecidas apenas àquele que penetrou no mundo fechado das palavras e se tais palavras se comunicam com as coisas é porque lhes obedecem a gramática. Esse novo esoterismo é diverso daquele dos médicos de Molière que falavam o latim, pois, ali, se tratava de manter escondidos os segredos de uma corporação. Agora procura-se adquirir maestria operatória sobre as coisas por um justo uso sintático e pela difícil familiaridade semântica da linguagem.(FOUCAULT, apud CHAUI,1998, p.48)

E, nesse sentido, Deleuze (1998) convida aquele que escreve à “traçar uma linha de fuga” dentro da linguagem, a tornar-se gago e ou um estrangeiro na própria língua. Para ele, “devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor”. (1998, p.12).

A criação de uma nova língua implica em um estilo, um charme, uma subjetividade em movimento, uma vida marcada por: um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou mutilar o acaso (Idem. 13). A língua é um entrave, cabe ao escritor burlar a lei, fazê-la fluir. Brincar com a língua, traçar uma linha de fuga, desviar da gramática é trazer para a escritura o devir e a vida.

Paralelo ao pensamento da mobilidade do poder proposto por Foucault (1990a), Barthes (2004a) observa que a linguagem ou a língua são objetos em que o poder se inscreve. Assim, considera que qualquer discurso está investido pelo poder, sendo a linguagem e a língua legisladoras, classificadoras, marcando lugares: sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; (BARTHES, 2004a, p.13).

Porém, Barthes (2004a) indica uma possibilidade de “trapacear”, de subverter a língua e a isso ele chama de Literatura, vista e compreendida como prática de escrever, como Texto. Há assim entre literatura e ciência uma oposição, (mas que não deve ser vista como dicotomia) marcada pelos lugares de fala diferentes: no discurso da ciência, o saber é um enunciado e, na escritura, é uma enunciação. No enunciado evidencia-se a ausência do enunciador. Já na enunciação:

[...] expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua fala (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e invisível, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não soa mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (ibidem. p. 20-21)

Evidencia-se “que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor”. (2004a, p.21). E a literatura é uma possibilidade de constituir para além dos signos, nos interstícios da linguagem, novas formas além das previstas.

No fluxo dos questionamentos sobre o papel opressor da linguagem, a crítica literária, como todos os campos do saber, foi alvo também de um novo olhar. Questões surgiram: O sentido da obra está no autor? ; é a intenção do autor que produz o significado da obra?

Sobre essas questões, Compagnon (2001) estabeleceu três correntes de idéias: a primeira seria aquela que ele nomeou de “antiga” e para qual a obra é resultado da intenção do autor; vincula-se à filologia, ao positivismo e ao historicismo. A segunda foi nomeada de “moderna” e postula que a intenção do autor não deve ser levada em consideração na explicação da obra; vinculam-se os formalistas russos, a Nova Crítica e o estruturalismo

francês. E, por fim, o que ele chamou de “terceira via”, na qual se evidencia a figura do leitor como o critério de significação da obra.

No caminho da ‘terceira via’ encontram-se os estudos de Barthes (2004b) que apontam para uma morte do autor, considerando que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem [...] produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (p.65).

A destruição da pessoa do autor, no que diz respeito a sua presença na obra, tem como motivo criticar as elaborações burguesas/positivistas, nas quais o indivíduo, sujeito de sua vontade, é a fonte e fim último dessa sociedade: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”(p. 69).

Sobre a questão da morte do autor, podemos encontrar pontos de interseção entre Barthes (2004b) e Deleuze (1997 e 1998). Para este, só existe literatura no devir: “A Literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Para Deleuze, nesse processo de composição, marcado pela ausência de um eu/autor, há uma solidão povoada por encontros e mais que autor, a escritura suscita a idéia de produtor, pois mesmo que despojado de métodos e regras, aquele que se entrega à produção poético-literária precisa de uma longa preparação que está envolta de multiplicidades, instabilidade e movimento das subjetividades.

Os caminhos abertos por Foucault conduzem a compreensão de que o olhar depositado sobre uma obra não deve procurar relacionar automaticamente a mesma ao seu autor, mas sim a um certo discurso, vinculado a uma época regida por determinadas concepções. A partir disso, aquele que escreve e assina uma obra que pode ou não possuir a função de autor, entendida como:

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

Essa compreensão articula-se a noção foucaultina de que uma história dos discursos pressupõe a compreensão da episteme capaz de ordenar e fazer funcionar os saberes, os critérios de cientificidade e possibilidade sob as quais os discursos de uma dada época estão assentados. E para se conceber a gênese de uma episteme deve se proceder a uma arqueologia, ou seja: “[...] um tipo de procedimento, que, fora o cuidado de legitimação e por conseqüência descartando o ponto de vista fundamental da lei, percorre o ciclo da positividade indo de fato da aceitação, ao sistema de aceitabilidade analisado a partir do jogo saber-poder” (FOUCAULT, 1990b).

A par dessa formulação e de outras que a essa poderão se somar é que o projeto pretende visualizar a interdição do discurso de Pagu na época de seu aparecimento e a sua validação futura, sem contudo pretender produzir uma apreciação definitiva ou modelar do analisado, pois as premissas sob as quais o estudo se assenta parte da total impossibilidade de se chegar a uma resposta categórica para qualquer pergunta. Também, considera-se que qualquer explicação que se pautar somente em um fundamento como gênero, opção política, espírito rebelde, não dará conta da complexidade que envolve o existir, o dizer e o conviver em uma determinada época.

A postura antropofágica da escrita e da vida de Pagu, considerada como linha de fuga das práticas discursivas de seu tempo, será a fronteira sob a qual procederá a análise que poderá trazer à luz as tramas do saber-poder no qual a crítica literária e a história da literatura, por meio de uma ética/estética dominante, tentou nublar, de alguma forma, a sua imagem.

ABSTRACT:

The research review is available in Brazilian Modernism in some speeches made by critics and literary historiography, that context, the notions that were intended to give the movement direction. This study aims to clarify the process of constituting the idea of authorship woven in that movement, through an archaeological analysis. This demand arises from the need to clarify on the issue of little or no space given to Patricia Galvao (Pagu) in the traditional history of Brazilian Literature and Literary Criticism.

Keywords: Pagu, archeology, authorship, Modernism, History of Literature

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. Aula. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

_____. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BONNICI, T.; ZOLIN, L, O (org.). Teoria Literária abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2005.

CANDIDO, A. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. ; CASTELLO, J. A. Presença da Literatura Brasileira: Modernismo. Rio de Janeiro/ São Paulo, DIFEL, 1979.

CAMPOS, Augusto de. Patrícia Galvão Pagu: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES A. et al. O olhar. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. A Literatura no Brasil: Era Modernista. São Paulo: Global, v. 05.2004.

DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. ; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, Michel. Um diálogo sobre os prazeres do sexo Nietzsche, Freud e Marx *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Landy, 2000.

_____. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro, Graal, 1990a.

_____. O anti-Édipo: uma introdução à vida não Fascista. In: Cadernos de subjetividade. São Paulo: PUC-SP Jun. 1996.

_____. O que é um autor? Passagens, 1992.

_____. A ordem do discurso. 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Vol. 82, n° 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990b . [Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento.] Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filosoco/foucault/biblio.html> Acesso 23/09/2009>.

FURLANI, Lucia M. T. Pagu: Patrícia Galvão. Santos: Unisanta, 1999.

_____. Croquis de Pagu. Santos/São Paulo: Unisanta/Cortez, 2004.

GALVÃO, Patícia. Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LIMA, Alceu A. Quadro sintético da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

_____. Introdução à Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

MARTINS, Wilson. A Crítica literária no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, v.2, 1983.

MORAES, Maria Lygia Quartin de. A solidão de Pagu. In: FERREIRA, Jorge e REIS, Daniel A. (org.) As esquerdas no Brasil: a formação das Tradições. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, p. 365- 378, 2007.

NASCIMENTO, Evando. Ângulos literatura & outras artes. Juiz de Fora: Editora ufff. Chapecó: Argos, 2002.

NIETZSCHE, F. Da utilidade e do inconveniente da História para a vida. São Paulo: Escala, 2008.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. A antropofagia e a escrita da subjetividade: ressonâncias do pensamento de Oswald de Andrade na cultura contemporânea. Projeto de Pós-doutorado em Literatura – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SAID, Edward W. The politics of knowledge. In: RICHTER, David H. Conflicting views on reading literature. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

TELES, G. M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

www.pagu.com.br

ZATS, Lia. Pagu. São Paulo: Instituto Callis, 2005.

Paratextos y “saraus” de poesía. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor “periféricos”

Lucía Tennina¹

RESUMO: Este artículo analiza las prácticas que conforman el “Movimiento de Literatura Marginal”, desarrollado en San Pablo desde el 2001, en tanto mecanismos de legitimación, colocándolas en diálogo con el concepto propuesto por Josefina Ludmer de “literaturas pos autónomas”. Al tratarse de un “movimiento”, el análisis considera la dinámica del proceso, reflexionando sobre los cambios que se fueron articulando desde su inicio hasta el presente.

Palavras-chave: Literatura Marginal, Periferia, Sarau, San Paulo, Ferréz

En el año 2001, a raíz de la publicación de varios textos de escritores oriundos de las zonas subalternas de diversas regiones de Brasil, se relocaliza la categoría “marginal”, tan presente en la literatura brasileña desde los comienzos de conformación del campo². En esa ocasión, el mote no provino de las prácticas literarias no institucionalizadas, como sucedió con los “poetas marginales” de los años ’70³, sino del origen social de los que firmaban los cuentos o poemas. Aquellos que por vivir en las zonas pobres son señalados como “marginales” por el sentido común, desplazan esa palabra del campo de lo social a lo literario y comienzan a identificar de esa manera sus propias producciones escritas. La categoría que usan no es nueva, lo que sí aparece como una novedad es el posicionamiento que le dan a la misma: lo “marginal” esta vez refiere a las voces, las letras, las palabras, los temas.

Es importante tener en cuenta al abordar estos escritos que el agrupamiento de los textos de “literatura marginal” supera la hoja de papel: hay una estructura mayor donde se insertan y se ponen en funcionamiento. Parafraseando a uno de los escritores más reconocidos del grupo, Allan da Rosa, la “literatura marginal” “es solamente una

¹ Profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa, Universidad de Buenos Aires. Investigadora visitante de PACC/UFRJ (Programa Avançado de Cultura Contemporânea). Maestranda en Antropología Social (IDES/IDAES-UNSAM). Becaria Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín. Doctoranda en Letras, Universidad de Buenos Aires.

² Si se considera como momento inaugural del campo literario brasileño la creación de la Academia Brasileña de Letras en 1896, con la escritura de Machado de Assis como modelo, ya puede hablarse de subalternidad, como se ocupó de analizar Roberto Schwarz insistiendo en “las ideas fuera de lugar” que el “efecto realista” de tal autor dejaba entrever (SCHWARZ, 2000)

³ “(...)poesía cuja existência depende cada vez menos das vias tradicionais, tais como apoio editorial, vendagem normal nas livrarias, reconhecimento antecipado de padrinos e instituições literárias, etc”. Así describe Cacaso la producción de “poesía marginal” de la década del setenta (CACASO, 1997).

costa de la playa” (entrevista 14-06-2010, UBA). Los textos reunidos desde la categoría “literatura marginal” o “periférica” forman parte de un “Movimiento de Literatura Marginal” que se auto-reconoce como un “movimiento social”, sostenido desde diversas prácticas y representaciones que lo modulan y mantienen y que, debido a que se iniciaron en las zonas suburbanas de San Pablo –en principio el extremo Sur, luego y poco a poco, el resto de las regiones-, es ahí principalmente donde se localiza. Por otro lado, tal y como la palabra “movimiento” deja entrever, no se trata de un esquema predeterminado, sino de un conjunto dinámico de elementos en formación y reformulación constante, por lo que el análisis que pretende ofrecer este artículo no va a centrarse en la mecánica del modelo, sino en la dialéctica de las estrategias (BOURDIEU, 2007, p. 160).

1. Los ecos de las ediciones *Caros Amigos/Literatura Marginal*

Uno. La publicación del año 2001 ideada y organizada por el escritor Ferréz, hecha pública por la revista “de izquierda” *Caros Amigos*, y repetida en los años 2002 y 2004, proporcionó una de las formas más repetidas en este Movimiento, que es la edición de compilaciones de textos. Estos escritores no tienen ni poemas ni cuentos firmados colectivamente (con excepción de algunos manifiestos), tampoco publican textos anónimos, cada uno de los escritos tiene la indicación del nombre del autor, pero muchas veces son parte de un conjunto conforma una colección. Si bien hay publicaciones individuales, la mayoría de los autores inicia su camino público formando parte de compilaciones de poemas o cuentos.

Dos. Cada uno de los tres números presenta a su vez un texto previo escrito por Ferréz, el primero de los cuales se llama “Manifiesto de Literatura Marginal”. Esta modalidad para comenzar las compilaciones tuvo también su eco en los compilados que se organizaron luego, la mayoría de las cuales abre igualmente con un manifiesto. Se trata de textos que, de acuerdo a la modalidad de esse tipo de género, se modulan desde la polémica. Dichas declaraciones de abertura son, en todos los casos, explícitas con el “otro” del cual toman distancia (AGUILAR, 2003): se enfrentan con la “elite”, los “estudiosos”, el “sistema” y se preocupan por delimitar una identidad colectiva. “Mó satisfação em agredir os inimigos novamente, voltando com muito mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica”, dicen las palabras iniciales de “Terrorismo Literário”, el “manifiesto” del “Ato II”.

Tres. Estos “manifiestos” que abren los tres “Ato” se instalan desde la idea de “a caneta é uma arma” modulada desde diferentes frases, como “terrorismo literário”, título del texto que abre el “Ato II”, Se trasladan los estigmas de violencia que se sostienen desde el sentido común y su conformador –los medios de comunicación- y que la realidad misma de la periferia durante los años ’90 y hasta el control del PCC⁴ mostraba cada mañana cuando, en palabras de Allan da Rosa, “uno se levantaba a la mañana y se encontraba con cadáveres en las calles” (entrevista 14-06-2010, UBA).

Cuatro. El nombre que llevaron los números especiales de *Caros Amigos* fue “Ato”: Ato I, Ato II y Ato III. Se trata de una palabra que activa varios campos discursivos. En principio, “ato” es el sustantivo del verbo “actuar”. Pero ¿por qué dejar de lado el otro sustantivo posible de tal verbo, la palabra “acción”? La particularidad de “acto” está en que, al tiempo que indica el resultado del hacer, remite también al uso que se le da en el teatro: puestas en escena de un número de actores con un texto determinado y una *performance* particular. En el “acto” se ponen en juego no solamente un escrito, sino también un cuerpo, una voz y un lugar específicos. En una sociedad atravesada por la teatralidad (GOFFMAN, 2009), la propuesta parece ser tomar el *papel* preestablecido por la sociedad en su conjunto, el de ser “marginales”. A partir de la dramatización de ese estigma, por medio de variadas representaciones, es que se pretende desplazar el significado de la palabra “marginal”.

Cinco. En el 2005, luego de los tres números de *Caros Amigos/Literatura Marginal*, el mismo escritor que los ideó y editó, publicó en un libro una serie de autores seleccionados de tales revistas, bajo la editora Agir, de Sérgio de Souza, el mismo editor de la *Caros Amigos*. En ese pasaje al libro de algunos textos hay dos elementos fundamentales que se pierden: los dibujos tipo grafiti que los acompañaban en la primera publicación, y las dos o tres líneas que estaban junto al nombre y proporcionaban una breve biografía del escritor. En otras palabras, en el libro llamado *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica* se dejan de lado los elementos que posicionan al lenguaje literario con otras formas discursivas (la narrativa o el hip hop).

Seis. En octubre de 2002 se inaugura en el extremo sur de San Pablo, en el Municipio de Taboão da Serra, un espacio que podríamos reconocer como el Ato IV de esta secuencia iniciada con la revista. Se trata del “Sarau da Cooperifa”, que se lleva a cabo durante tres horas todos los miércoles (ahora en el barrio de Chácara Santana) bajo

⁴ Primeiro Comando da Capital, surgido en los años noventa como organización criminal

la organización del escritor Sergio Váz. La “Cooperifa” consiste en una reunión en un bar con las mesas dispuestas en dirección a un sector donde hay un micrófono y cualquiera de los que están presentes –inscripción mediante en un papel- puede pasar a leer, recitar, rapear o cantar alguna poesía generalmente propia, aunque no necesariamente. La práctica del sarau se extendió y se sigue extendiendo cada vez más en las regiones suburbanas, ya no solamente de la zona sur (en la región norte, en Brasilândia, está el Sarau da Brasa y el Sarau Elo da Corrente, en la región este, en el Municipio de Suzano, está el Sarau Pavio da Cultura, etc). Pero ¿qué es un sarau? Se trata de las reuniones que las familias de la casa grande hacían para que se cortejara a la dama con diferentes performances artísticas y a partir de allí ella pudiera elegir el mejor candidato. Los cambios en la estructura social hicieron que esta práctica se fuera modificando y casi perdiendo, hasta que la periferia decide desempolvarla, tomándola más bien como un significante vacío, ya que nada tiene que ver con la forma del siglo XIX.

2. ¿Literaturas posautónomas?

La apropiación de la, hasta entonces agónica, práctica del “sarau”, lleva a pensar en las otras dos formas desde las cuales se afirma el discurso de los escritores de la periferia: el libro y la literatura. Justamente en un momento en el que la literatura del presente está entendiéndose desprendida de la categoría de “literatura”, proceso que Josefina Ludmer se ocupó de definir como *literaturas posautónomas* (LUDMER, 2004), y en el que, asimismo, se habla constantemente de *escrituras diaspóricas, fuera de lugar*, construidas alrededor de *imaginarios cosmopolitas* (SISKIND, 2011), precisamente en este momento de cuestionamiento del *campo literario*, surgen escrituras de la periferia que se legitiman desde la noción de “literatura” y del espacio “periférico” que se pretende territorio conquistado y redefinido. Escrituras que se reafirman como “literatura”, a su vez, desde el objeto libro, que se piensa como un espacio ocupado y venerado. Cabe pensar que tal culto al libro se practica en un tiempo en el que las *revoluciones de la cultura escrita* –usando palabras de Chartier– motorizadas principalmente por la era virtual, están deshaciendo el *aura* que el objeto libro ha sostenido desde siempre en el campo literario (aura que no fue quebrada por la reproductibilidad técnica, pero sí lo está siendo por la virtualidad electrónica). La literatura de la periferia se propone conquistar espacios de la cultura de trayectoria

letrada en un momento en el que ésta se encuentra debilitada, no con el fin de revivirla, sino con el explícito propósito de desacralizarla. Dice Marcelino Freire, uno de los escritores vinculados a la “periferia”: “É preciso que a literatura esteja ao lado da batata frita, ao lado da cerveja, ao lado do amigo, ao lado do músico. (...)Eu quero dar um recado pros escritores encastelados e enebados: que acordem pra Jesus! Tomem vergonha na cara porque a literatura se processa aí: viva, de forma viva, e na rua...” (CURTA SARAUS, 2010). Este “movimiento” se propone el “ataque” al espacio de Las Letras legitimándose desde el mismo aspecto que está borrando sus delimitaciones: la referencialidad.

Señala Josefina Ludmer que la literatura del presente se presenta diluida en otras discursividades, como el periodismo, el testimonio, la crónica, la etnografía, hecho que hace que la noción de “campo literario” se ponga en cuestión (LUDMER, 2004). Pensando en otros términos esta afirmación, se podría decir que en la escritura de hoy en día habría una reformulación de la categoría de realismo, que pasa de la construcción de un “efecto de lo real”, en términos de Barthes (BARTHES, 2002), derivado de la forma, a una “imagen de lo real”, en términos de Lejeune (LEJEUNE, 2008), derivada del referente; un pasaje de la intención de construir verosimilitud a verificar verdades. Ahora bien, la manera desde la cual pretende hacerse oír esta “voz de la periferia” no pasa exclusivamente por el eco de la necesidad de verdad que evidencia el campo literario a los ojos de Ludmer. El movimiento de Literatura Marginal articula exteriormente su voz –esto es, no en cada poema o cuento en particular, sino en las prácticas extra-textuales- a partir de un pacto que no pasa solamente por la referencialidad, es decir, mostrar en formato literario la vida en la favela, sino que pasa también por la figura del *Autor*.

Al pensar en la etimología de tal palabra, Giorgio Agamben refiere que tiene su origen en el verbo latino “augere”, que significa aumentar, agrandar, mejorar, y su sustantivo “autor”, viene a significar, en este sentido, investigador, promotor (AGAMBEN apud PENNA, 2006). Si tomamos en cuenta que en la “literatura marginal” la referencialidad viene acompañada de la intención de modificar la imagen que tradicionalmente se ha tenido de la favela, del favelado, del pobre, y de la forma de vida del mismo, se puede inferir que este “movimiento” piensa como escuchable su voz no solamente a partir de la referencia, sino de la promoción de la imagen de quién, dónde y cómo está haciendo hablar a tal realidad. Es desde esa atención al “autor” que

la voz de la periferia se propone como la más legítima a la hora de hablar de la realidad cotidiana suburbana:

“Po! Aí, muito sinhô
Esses chamados de dotô
Dizem que nossa poesia
É limitada, um horror

Pois eu digo que esses cabra
Que nunca pegou numa enxada
Dizem que sabem de tudo
Mas num sabem é de nada

Esses “dono da verdade ”
Num conhece a realidade
Vivida pelo caboclo
No sertão e na cidade

Só ficam no gabinete
Entre quatro paredes
Enquanto nós clama justiça
E eles finge que não entende (...)” (Yakini, 2009)

Leer los escritos de “marginales” implica no solamente enfrentarte con un pacto ficcional, propuesto desde el momento en que se posicionan junto a la categoría “literatura”. Dichos textos también establecen un pacto “referencial” de lectura, al proponer retratos del espacio y de la experiencia “marginal”. Asimismo, estos textos plantean al lector un tercer pacto, que llamo “pacto autorial” (TENNINA, 2010), cuyo interés está en la promoción de una representación-otra de la “voz periférica”, alejada de los estigmas de crimen e ilegalidad que los medios de comunicación y, en consecuencia, el sentido común, transforman en un padrenuestro repetido y no pensado al hablar de la periferia.

3. Promocionando la “voz marginal”. Revista, sarau y edición de libros

La *promoción* de la “voz marginal” se hace evidente en las diferentes prácticas iniciadas o insinuadas en los tres números en la Caros Amigos, con el posterior pasaje a libro y con los saraus literarios.

En primer lugar el “pacto autoral” que se propone promocionar una imagen específica de quien está tomando la palabra se establece a partir de la modalidad de posicionar la voz colectiva –las compilaciones– con un manifiesto. Género de la polémica por excelencia que suele ser efectista no solamente por establecer un “enemigo”, sino por las frases cortas y contundentes. “A elite treme. Agora não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou na novela, porque os periféricos vão questionar”, dice, por ejemplo, *Nosso Manifesto*, texto de abertura de las dos antologías que reúnen poesías del Sarau Poesia na Brasa.

El gran número de autores que suelen publicar en cada una de las compilaciones, retratados con fotos que muchas veces muestran algunos que ni siquiera publicaron, aporta a la intención de aumentar, agrandar, el lugar de la letra y de la literatura dentro de la periferia. Escribir en la favela no es una excepción, viene a decir este número, muchas personas, de todas las edades, trayectorias y sexos, pueden ser llamados escritores. En palabras de Sergio Váz, poeta y organizador del Sarau da Cooperifa: “(...) quem faz poesia é um taxista, uma empregada doméstica, um aposentado, uma criança, um velho, é um poeta, é um intelectual também” (CURTA SARAUS). Y el hecho de que cada vez sean más los libros que van publicando, de que dentro de los barrios cada vez circulen más libros firmados por los mismos habitantes, aporta e intensifica la promoción de la presencia de la literatura en esas regiones.

No solamente las fotos, sino también los cuerpos participan del pacto autoral que esta literatura demanda. Los cuerpos que llenan los saraus de poesía, los cuerpos que pasan a recitar o a leer un poema, los cuerpos que se sientan a escucharlos, los cuerpos que salen en las fotografías cuando no son retratos, forman parte de la figura del escritor, y sostienen la imagen de la literatura periférica. Así, más que de una literatura que subjetiviza, esto es, que construye sujetos sociales, se trata de una literatura performática, en el doble sentido que esta palabra conlleva. Por un lado, en tanto escritura vinculada a la actuación (cfr. “Ato”), que necesita de un cuerpo con un *habitus* particular que refiera de alguna manera al espacio desde donde se articula esa palabra. Por otro lado, se trata de una literatura performática en el sentido de que por medio de la palabra se conforma una acción, que se piensa en todos los casos como lucha contra un

enemigo llamado “elite”, “sistema”, “burguesía”, etc., diferenciación desde la que afirma una identidad.

A los cuerpos como elemento clave en este pacto autoral, se les suma una biografía que habla en todos los casos del barrio de origen de quien escribe, del trabajo que tiene para ganarse la vida –que muchas veces es manual y no tiene que ver con las letras-, y, caso haya publicado ya, los títulos de otros libros suyos. Se trata de narrativas que suelen ir junto a las ficciones. Entiendo narrativas en tanto, como señala Renato Rosaldo (ROSALDO, 1991), relatos que moldean de forma significativa la conducta humana, que contribuyen a la realidad de sus participantes, creando sucesos y creando historias. Estas narrativas, claro está, contribuyen a la vez que a promocionar una imagen de autor, a alimentar el pacto de referencialidad del texto ficcional.

El cuerpo también se hace sentir en los mismos libros, sobre todo en los editados por Edições Toró. En el 2005 el ya referido escritor Allan da Rosa saca un libro de su autoría editado también por él, iniciando una editorial que, desde ese momento viene lanzando libros con la particularidad de –casi todos- tener letra no tipográfica, sino manuscrita, que nos remite directamente a la mano que escribe. La gran mayoría de ellos, a su vez, tienen elementos artesanales, y la decoración elegida tiene que ver con la temática del texto (por ejemplo *Da Cabula*, del mismo Allan da Rosa (2005), está encuadernado en el extremo del libro con tela arpillera y con un caracol, remitiendo al lugar de origen y al empleo del personaje principal). El nombre mismo de la editorial, Toró, en español, “temporal”, refiere a su vez, alegóricamente, a la “periferia”: las inundaciones por temporales son, tal y como el mismo editor señaló, un problema corriente en tal región. En este caso, de cualquier manera, la idea es invertir positivamente tal realidad, y que la lluvia, la “toró”, se dé en forma de libros.

La promoción de los escritores de este movimiento conforma un escenario con roles tan distinguidos que hasta puede llegar a tematizarse el conjunto. De hecho, en uno de los saraus de Cooperifa a los que asistí⁵, un niño asiduo asistente y declamador, Miguelzinho, desplegó un cordel en el que la historia rimada hacía un paneo de los diferentes personajes de la Literatura Marginal, entre los que fueron nombrados Ferréz, Allan da Rosa, Sergio Váz, y muchos otros igualmente reconocidos por el público, inclusive el mismo dueño del bar donde se desarrolla el sarau.

⁵ Desde el año 2009 vengo haciendo un trabajo de investigación etnográfica para la Tesis de Maestría en Antropología Social, centrado en los “sarau de poesía” de las regiones suburbanas de San Pablo.

Los textos producidos por este movimiento no están desligados, en este sentido, ni del contexto, a partir del pacto referencial exigido, ni de la persona que los escribe, en base al pacto autoral que se establece. La ficción, el pacto ficcional, se despliega junto a esos dos elementos, por lo que la “escritura periférica”, al igual que las literaturas del presente estudiadas por Ludmer, tampoco se sostiene autónomamente.

Ahora bien, es importante notar que el triple pacto de lectura que he señalado, desde el cual se instalan los textos, no se sostiene a lo largo del tiempo. Recordemos lo que señalé respecto de la compilación posterior a la revista organizada por Ferréz. No hay fotos, no hay dibujos, no hay tipografía especial, ni tampoco están las biografías de los escritores. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con las segundas ediciones de los libros, que generalmente se hacen en editoriales ya no independientes o pequeñas, sino en otras de mayor circulación, como es el caso de *Capão Pecado*, del mismo Ferréz, cuya primera edición del año 2000 se lanza por la ya inexistente editorial Labortexto, acompañada de fotografías que documentan lo relatado, mientras que en el 2003, al ser nuevamente editada por Objetiva, ya no se incluye ninguna, ni siquiera la de la tapa⁶. El pasaje al libro, en el caso de *Talentos da escrita Periférica* (FERRÉZ, 2005), y en la posibilidad de una segunda edición de *Capão Pecado*, se pone en primer plano el pacto ficcional, sin apoyo del contexto ni del personaje autor.

Consideraciones Finales

Si prestamos atención a los desplazamientos de los textos de la revista al libro, o de una editorial independiente a otra comercial, podemos hablar de un movimiento inverso al que señalaba Ludmer respecto de lo que ella llama “literaturas del presente”. Mientras que en los escritores de trayectoria letrada se percibe un pasaje a campos extra-literarios, los escritores de la periferia se construirían extraliterariamente para luego ir adaptándose al *habitus* del campo literario. En otras palabras, mientras que en un caso se pasa del *efecto de lo real* a la *imagen de lo real*, el “Movimiento de Literatura de la Periferia” afirmaría su literatura en el sentido contrario: de la *imagen de lo real* al *efecto de lo real*. Mientras que el campo literario por un lado se muestra en agonía, por el otro reafirmaría su existencia. Se trata, de todos modos, de un movimiento ambiguo, dado que, en paralelo a tal reconocimiento del campo con el

⁶ Agradezco a Fernando Villarraga Eslava esta apreciación.

pasaje al libro o a editoriales comerciales, se siguen manteniendo e, incluso, acrecentando las prácticas antes referidas, sostenidas desde la condición “periférica” de la voz y del lugar que las articula, es decir, desde índices sociales antes que literarios. Es decir que, al tiempo que con algunos de sus gestos la “literatura periférica” reconoce aspectos de un campo literario, también afirma la superación de ese universo a partir de muchas de sus prácticas. De ahí la complejidad a la hora de hallar conceptos y categorías para este “movimiento de literatura marginal”, que no presenta un esquema fijo sino que es un proceso que aún está en formación. Es ese el gran desafío, por otra parte, para la crítica literaria al poner en diálogo este tipo de producciones con aquellas problemáticas que hasta el momento ha señalado respecto de la literatura de trayectoria letrada.

RESUMO: Este artigo analisa as práticas que conformam o “Movimento de Literatura Marginal”, desenvolvido em São Paulo desde 2001, como mecanismos de legitimação, colocando-as em diálogo com o conceito proposto por Josefina Ludmer de “literatura pós-autônomas”. Dado que se fala de um “movimento”, a análise considera a dinâmica do processo do “movimento”, refletindo sobre as mudanças que tem se articulado desde o início.

Palavras-chave: literatura marginal, periferia, sarau, São Paulo, Ferréz

Referências bibliográficas:

- AGUILAR, Gonzalo M.; “*Introducción*”; en *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*; Buenos Aires; Beatriz Viterbo Editora; 2003
- BARTHES, Roland, “El efecto de lo real”; en *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*; Ediciones Lunaria; Bs. As.; 2002
- BOURDIEU, Pierre; *El sentido práctico*; Buenos Aires; S. XXI; 2007
- CACASO, “Bate-Papo sobre poesía marginal”; en *Não Quero Prosa*; Rio de Janeiro; UFRJ Editora; 1997
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*; Gedisa; Barcelona; 2000
- CURTA SARAUS; DVD; San Pablo; Coletivo Arte na Periferia; 2010
- DA ROSA, Allan, Entrevista realizada por Lucía Tennina en la Universidad de Buenos Aires el 14 de junio de 2010
- DA ROSA, Allan, *Da Cabula*; San Pablo; Edições Toró; 2005
- FERRÉZ, Capão Pecado; San Pablo; Labortexto Editorial; 2000

FERRÉZ, Capão Pecado; San Pablo; Objetiva; 2003

_____ (org.) *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica*; Rio de Janeiro; Agir; 2005

GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*; Buenos Aires; Amorrortu; 2009

LEJEUNE, Philippe, *O pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet*; Belo Horizonte; UFMG; 2008.

LUDMER, Josefina (2004), “Territorios del presente. En la isla urbana”; en *Pensamientos de los confines*, Buenos Aires , num.15, diciembre, pp.103-110.

PENNA, João Camillo, “Testemunhos da prisão: trauma, verdade jurídica e epitáfio”, , *Letterature d'America*, Roma v. XXVI, 2006, p. 189-207.

Caros Amigos-Literatura Marginal.A cultura da periferia: Ato I, San Pablo, agosto de 2001.
Edición Especial

Caros Amigos-Literatura Marginal.A cultura da periferia: Ato II, San Pablo, junio de 2002.
Edición Especial

Caros Amigos-Literatura Marginal. A cultura da periferia: Ato III, San Pablo, abril de 2004.
Edición Especial

ROSALDO, Renato, “Análisis de la narrativa”; en *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*; México D.F.; Grijalbo; 1991.

SISKIND, Mariano, “Memoria y experiencia: nuevas fronteras de la narrativa”, en *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*; Mario Cámara, Lucía di Leone y Lucía Tennina (comp.); Buenos Aires; Santiago Arcos; 2011 (en prensa)

SCHWARZ, Roberto, “Las ideas fuera de lugar”, en *Absurdo Brasil. Pol-émicas en la cultura brasileña*; Florencia Garramuño y Adriana Amante (org.); Buenos Aires; Ed. Biblos; 2000

TENNINA, Lucía, “El blog de Ferréz: en búsqueda de la literatura”, en *Revista Criação e Crítica*, Universidad Federal de São Paulo, Número 4, 2010, pp. 69-76

YAKINI, Michel, “Sentimientos”, en *Antologia*, San Pablo, Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2009.

Plínio Marcos: *outsider* ou performático?

Lia Duarte Mota*

RESUMO: Plínio Marcos, dramaturgo, apresentava-se em entrevistas ou pelas ruas de São Paulo vestindo-se como um marginal. A partir da reflexão de Norbert Elias em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, este trabalho objetiva traçar um paralelo entre o conceito de *outsiders* e a postura de marginal adotada pelo autor. Além disso, pretende-se demonstrar que tal postura se assemelha ao que Renato Cohen define como arte de performance.

Palavras-chave: Plínio Marcos; *outsiders*; marginal; performance

Plínio Marcos escreveu sua primeira peça teatral *Barrela*, em 1958, aos 23 anos de idade. Elogiada por Patrícia Galvão – a Pagu –, que proclamou que os diálogos eram tão fortes como os de Nelson Rodrigues, a peça foi apresentada uma única vez, no dia 1º de novembro de 1959, sendo depois proibida pela Censura, durante 21 anos. Entre sucessos e fracassos, os quarenta anos que se seguem são de produção ininterrupta, garantindo ao autor reconhecimento na dramaturgia brasileira e no contexto cultural de seu tempo.

Durante as décadas de 1960 e 1970, destacam-se peças teatrais de sucesso, como *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Homens de papel* (1967), *Quando as máquinas param* (1971), *O abajur lilás* (1975), o romance premiado *Uma reportagem maldita (Querô)* (1979), além de seu trabalho como cronista em importantes jornais de SP: *Última Hora de SP* (1968-1978), com a coluna *Navalha na Carne*, *Última Hora* e *Diário da Noite* com *Plínio Marcos Escracha* e *Guaru News*, com *Nas Quebradas do Mundaréu*.

A vida de artista começara, aos 16 anos, quando entrou para um circo em Santos como o palhaço Frajola. De fato, ainda antes, já se arriscava em seu próprio circo, construído apenas com caixotes em um terreno de seu bairro, onde os moradores se apresentavam. Era assim que Plínio Marcos “burlava” as dificuldades escolares e se “virava” na vida. Não concluiu o ensino fundamental, pois afirmava ter muita dificuldade de aprendizado – somente mais tarde descobriu-se que estas possivelmente decorreram da imposição de se aprender a escrever com a mão direita, quando, na verdade, era canhoto. Devido o abandono da escola, o dramaturgo

* Aluna do programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

se afirmava um analfabeto, além de oriundo de uma família pobre. Contudo, Plínio Marcos pertencia a uma família de classe média – pai bancário – e, nascido em uma “cidade de intensa atividade econômica, cultural, política e sindical” (MENDES, 2009, p. 25), conviveu com artistas e intelectuais de Santos.

Ao rever imagens do dramaturgo nota-se que, fora dos palcos, ele se apresentava em palestras e entrevistas com a roupa rasgada, vendia seus livros na porta dos teatros, aproveitando-se de sua experiência de camelô, e afirmava: “eu faço [questão de ser marginal]. Eu não quero pertencer a essa sociedade.” (MARCOS, 1988)

Na entrevista dada ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, em 1988, Plínio Marcos revelou que não tinha dinheiro, que em um de seus shows fazia propaganda para o Bar da Praia em Santos, pois o dono havia lhe emprestado dinheiro, que não estava mais perseguindo sucesso, que vivia de vender seus livros. Ele afirmou: “(...) Eu vendo muito mais andando, e eu não sou alternativo, sou enfeitado. Alternativo é quem escolhe e eu fui posto para fora. Ninguém quer editar os meus [livros]! Mas eu queria editar e queria que garantissem que o livro seria distribuído.” (MARCOS, 1988)

A partir dessas informações, este texto objetiva traçar um paralelo entre o conceito de *outsiders*, desenvolvido por Norbert Elias, e a postura de marginal adotada pelo autor. Pensar o que pretendia com a apresentação do marginal fora dos palcos, não somente em seu discurso, mas no próprio corpo, e analisar se tal atitude se daria por inadequação ou como uma estratégia, são as questões pontuais. Para tanto, preciso mencionar, ainda que brevemente, como é tratada a definição de *outsiders*, desenvolvida por Norbert Elias, e em que contexto ela é sugerida.

Em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, o sociólogo Norbert Elias retrata as relações de poder que se estruturam entre o par estabelecidos e *outsiders*. Os estabelecidos formam grupo coeso que “se autopercebe e que é representado como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência (...)” (NEIBURG, 2000, p.7) Já os *outsiders* não chegam a formar um grupo, pois existem no plural, formam um conjunto heterogêneo e difuso, cujos laços sociais entre as pessoas são fracos. Os *outsiders* são retratados pelo grupo dos estabelecidos como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros, são “os de fora”.

Para participar do grupo dos estabelecidos é necessário se submeter às normas específicas do mesmo. Segundo Elias, “esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle de afetos.” (ELIAS, 2000) A força desses laços garante a preservação da identidade e a crença de

superioridade que permite que os estabelecidos tratem com exclusão e estigmatização os *outsiders*.

De fato, Nobeit Elias desenvolve sua teoria sobre estas relações de poder a partir de um estudo de caso feito na comunidade de Winston Parva, em Londres, no final dos anos 50. Os estabelecidos de Winston Parva fundaram essa distinção através de um princípio de antiguidade, pois moravam na comunidade muito antes, agrupando-se de acordo com valores da tradição e da boa sociedade, que não se enquadravam ao perfil dos novos moradores. Os *outsiders* eram visto como anômicos.

“O contato mais íntimo com eles, portanto, é sentido como desagradável. Eles põem em risco as defesas profundamente arraigadas do grupo estabelecido contra o desrespeito às normas e tabus coletivos, de cuja observância dependem o status de cada um dos seus semelhantes no grupo estabelecido e seu respeito próprio, seu orgulho e sua identidade como membro do grupo superior.” (ELIAS, 2000, p.26)

Apesar da especificidade espacial e temporal da teoria do sociólogo, o estudo mantém-se atual e aplicável a compreensão de situações de desigualdade humana, que envolvem exclusão, violência, preconceito e estigmatização. Os dados empíricos fornecidos pelo microcosmo selecionado permitem elaborar uma teoria geral sobre as relações de poder.

A tentativa de utilizar o conceito de *outsiders* no caso de Plínio Marcos se dá muito pela dupla posição que parece ocupar na esfera cultural da sociedade brasileira: artista marginalizado *versus* dramaturgo reconhecido. Durante a ditadura militar teve muitas de suas peças teatrais censuradas, foi preso, afirmava que seu trabalho de ator em uma novela era o meio de fugir da perseguição. No decorrer de sua vida, foi funileiro, camelô, vigia, administrador, técnico de TV. Na mesma entrevista, para o programa *Roda Viva*, conta que, quando parou de ganhar dinheiro com as peças, foi vender seus livros nas ruas e em palestras e contar suas histórias em um teatro, que o recebeu, pois não tinha nenhuma peça em cartaz. Por um lado, rompia com uma estrutura enrijecida, através de suas peças que traziam temas desconfortáveis, como prostituição, estupros, pedofilia, assassinato, traição, morte, peças que apresentavam diálogos precisos e característicos dos guetos, peças marcadas pela violência e por conflitos pessoais. Em aparições públicas afirmava-se e compunha o marginal brasileiro. Por outro lado, era colaborador na imprensa, dava entrevistas para TV, revistas e jornais de renome no país. Era reconhecido e elogiado por críticos teatrais como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Alberto D’Aversa, entre outros.

O *outsider*, o inadequado, o excluído, o desordeiro, o sujo, está presente no discurso e no corpo de Plínio Marcos. A personagem marginal não é criada como amostra de um

coletivo, não é uma representação. Através de suas entrevistas, o discurso do dramaturgo é construído sem a pretensão de se tornar a voz de um grupo. Plínio Marcos não era um missionário que buscava seguidores. Ao se vestir de marginal e comparecer nos eventos, incorporava a personagem, com o objetivo de afetar a sociedade. O dramaturgo afirmou, em entrevista publicada em *Madame Blavatsky* (1988): “Tento chocar. Com muito vigor. (...)” (MARCOS, 1988, p.7) A polaridade criada por Plínio Marcos aponta menos para um sentido de inadequação, que caracteriza os *outsiders*, e mais como estratégia de choque e subversão, cujo intuito parece ser o de afetar e, porque não dizer, contaminar o meio em que atua. Transvestido de marginal, o autor diz em entrevista à TV Cultura que “No Brasil não adianta todo mundo falar bem, porque você se ferra. Tem que ter alguém ao menos para falar mal.” (MARCOS, 1988) Tal afirmação, associada à própria imagem de Plínio Marcos, demonstra que se tratava de uma estratégia, que o discurso acontecia na fala e no corpo, que não bastava falar, era necessário apresentar, “vir a ser” o outro.

As aparições públicas, nas quais o artista se assumia o marginal, podem ser consideradas atos performáticos. A arte de performance tem seus primeiros registros na década de 50, quando a arte contemporânea passa por mudanças, como a valorização do momento de criação, possibilitada pela inscrição do artista plástico na obra pictórica. Surge a *body art* – corpo como suporte artístico – e o *happening* – *sketches* improvisados e em locais alternativos. A arte de performance é o resultado desses eventos artísticos somados a experiências mais sofisticadas e conceituais. Tal manifestação foi absorvida por todos os segmentos artísticos, como a arte dramática (teatro), as artes plásticas e literárias. Segundo Renato Cohen, a performance caracteriza-se por ser uma arte de fronteira,

que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral. (COHEN, 2007, p.27)

Dessa forma, a performance é uma arte de intervenção, que pretende ser modificadora e visa causar uma transformação no receptor. Utiliza qualquer espaço, não somente os palcos de teatro, e possibilita o desenvolvimento de obras de arte abertas, em que o atuante, o texto e o público assumem outros papéis, novos lugares na obra.

Certamente, esta manifestação artística só ressoa no Brasil na década de 80 e, a princípio, limita-se a um grupo de artistas já iniciados na técnica, não abrangendo, nem mesmo, um público leigo. Plínio Marcos não pertencia a esse grupo e muito provavelmente

não teve contato com a arte de performance. Defender que o artista, em suas aparições públicas, estava praticando essa forma artística significa dizer que suas atitudes muito se assemelhavam às características dessa forma de arte.

O *happening* e a *body art*, por exemplo, propõem a utilização do corpo. A partir desse momento, o corpo torna-se instrumento. Como nas artes plásticas, na qual o pintor deve ser sujeito e objeto de sua obra – ideia lançada por Jack Pollock –, nas artes cênicas o artista dá importância à sua movimentação física, a relação com o espaço-tempo, a ligação com o público.

Plínio Marcos encenava o marginal. Ao vender seus livros nas portas de teatro, aparecer em entrevistas e palestras vestindo-se mal, fazia uso do corpo como instrumento, modificava as relações de espaço-tempo do teatro tradicional e construía uma outra ligação com o público. Em dado momento reconhece que não conseguia trabalhar na televisão, pois: “Não deu certo, eu não sabia fazer aquilo, um programa de estúdio sem público, com o público pintado na parede. Por isso não me dei bem, eu trabalhava em função do público.” (MARCOS, 1988)

Cohen afirma que, a performance está ligada a um movimento maior, ou seja, a *live art*, que seria “a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2007, p.38) A partir desse conceito é possível pensar na atuação de Plínio Marcos no espaço vivo das ruas. Afinal, neste espaço o artista lidava com o espontâneo das ruas e de seus transeuntes, que, em dado momento, se tornavam espectadores sem, contudo, se estabelecerem em posição apenas de observadores, mas de possíveis atuantes daquele contexto envolvido.

Por isso dizer que as encenações do artista, fora de palcos, podem ser consideradas atos performáticos. Por isso dizer que a alcunha de dramaturgo “maldito” aproxima Plínio Marcos da definição de *outsiders* relatada por Norbert Elias. O artista não era um *outsider* na definição de indivíduo inadequado, inferior, posto para fora, mas se imbuía dessa *persona* como uma estratégia, que pretendia o choque e a subversão. Talvez questionar se é possível ver as relações de poder entre o marginal encenado pelo autor *versus* os estabelecidos, a quem ele, a todo instante, insistia em confrontar, não seja a questão principal. Talvez, salvaguardadas as barreiras espaciais e temporais, apontadas pelo estudo do sociólogo, e que são passíveis de ajuste, como demonstra o livro *Estabelecidos e outsiders*, seja possível traçar um paralelo bem sucedido. Contudo, parece-me mais interessante perceber que as encenações de Plínio Marcos, como atos performáticos, extrapolam a tentativa de fixar o objeto em

conceitos acadêmicos rígidos. O que fica claro é que, as encenações do artista nas ruas, em palestras e entrevistas, apontam para experimentações que não devem ser encerradas.

RESUMEN: Plínio Marcos, dramaturgo, se presentaba en entrevistas o por las calles de São Paulo vistiéndose como un marginal. A partir de La reflexión de Norbert Elias en *Os Estabelecidos e os Outsiders*, este trabajo objetiva trazar um paralelo entre el concepto de *outsiders* y la postura de marginal adoptada por el autor. Además, se pretende demostrar que tal postura se asemejaba al que Renato Cohen define com arte de performance.

Palabras-llave: Plínio Marcos; *outsiders*; marginal; performance

Referências bibliográficas

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem* – criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Vera Rbiero (trad.). Federico Neiburg (apres.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2000.

MARCOS, Plínio. *Madame Blavatsky*, 1988.

_____, Plínio. *Roda Viva*. São Paulo: RS. Nº 80098, NTSC, 1988. DVD ÚNICO (57 min).

MENDES, Oswaldo. *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

Recepção das obras fantásticas de Carlos Fuentes no contexto América Latina

João Felipe Alves de Oliveira¹

RESUMO: Este estudo objetiva abordar a recepção das obras fantásticas do escritor Carlos Fuentes no contexto literário da América Latina. Para tanto, é refletido como o primeiro livro de contos insólitos de Fuentes foi percebido pela crítica latino-americana, bem como se desdobraram as tensões entre eles e a prosa regionalista e engajada. A partir daí, tenta-se analisar os fatores que modificaram tal percepção desde os anos 50 até hoje.

Palavras-chave: fantástico; Carlos Fuentes; América Latina

A perspectiva do fantástico e dos efeitos decorrentes dessa expressão literária são recursos consistentemente entranhados na ficção do escritor mexicano Carlos Fuentes. Desde sua primeira obra, o livro de contos *Los días enmascarados* (1954), a presença do insólito é propulsora da tessitura narrativa e estabelece não somente o tom e a atmosfera dos relatos, como também funciona como um mecanismo de diálogo com toda uma tradição ocidental no gênero, além de conter as propostas do autor quanto ao fazer literário e sua visão do homem e do mundo.

Porém, a vertente fantástica não pode ser considerada como o componente dominante e exclusivo em toda a vasta obra de Fuentes, uma vez que o escritor utiliza de outras modalidades narrativas na feitura de seus trabalhos. Mas certamente é um aspecto relevante e desvelador da sua prática literária, principalmente se considerados seus contos e novelas. A fortuna crítica do autor geralmente o percebe mais como um romancista empenhado em narrar a identidade mexicana e destrinchar as complexidades existentes entre um presente caótico do seu país e o resgate de um passado pré-colombiano rico culturalmente, porém igualmente conturbado em seus desdobramentos, que não cessa de projetar ecos, transformando o México em um lugar perdido entre a nostalgia de um passado mítico e o desconcerto de um presente convulso. Por esse viés, torna-se plenamente justificável uma apreciação crítica que ressalte o cunho sócio-político das obras de Fuentes, o que usualmente faz com que outros aspectos do trabalho do autor fiquem relegados a segundo plano.

¹ Mestrando do programa de Estudos Literário da Universidade Federal de Juiz de Fora

Num primeiro momento, é imprescindível a compreensão de como se inicia a proposta fantástica nos textos de Carlos Fuentes e de como essa é recebida, de forma a elucidar como se instaura na produção inaugural do escritor e tem continuidade no que ele publica na atualidade.

Em 1954, ao lançar *Los días enmascarados*, Fuentes obteve uma resposta negativa de grande parte dos críticos, os quais viam, nos seis contos fantásticos da coletânea, uma falta de compromisso social e uma distância da realidade mexicana e mais ainda do realismo socialista em voga no contexto da época. Como aponta o crítico mexicano Rafael Olea Franco, em seu ensaio *Literatura fantástica e nacionalismo: de “Los días enmascarados” a Aura* (1998), muito da reação a essa primeira incursão ficcional de Fuentes baseava-se no pressuposto incerto de que o autor estava tentado a fazer, dentro da literatura mexicana, uma obra passível de ser considerada universal, e com isso sacrificava a proximidade com o México real e rejeitava a representação das vicissitudes passadas ou presentes do povo mexicano. Segundo esses posicionamentos detratores, a literatura fantástica não era uma forma diferenciada de expressar a realidade, simplesmente não a expressava e seria destinada a leitores burgueses, sem preocupação com a autenticidade. É válido lembrar que, na década de cinquenta do séc. XX, o Regionalismo predominava na ficção mexicana, assim como também no restante da América Latina, e o pensamento intelectual se ocupava mais da proposição de projetos nacionalistas do que em buscar as ferramentas críticas que possibilitassem avaliar inovações estéticas e realizações literárias destoantes dos padrões vigentes na época. Franco salienta também que muitos críticos depreciaram as narrativas de Fuentes por verem nelas uma afiliação à literatura de língua inglesa (com a qual o autor mexicano realmente tinha muito contato, haja vista sua formação nos Estados Unidos e na Europa, e sua predileção por autores como Charles Dickens e Henry James), a qual seria “decrépita” e não teria muito a oferecer ao discurso literário que deveria ser feito no México. Para eles, o livro seria esteticamente purista, podendo até ser bem escrito, sendo, contudo, permeado por uma falsa imaginação esotérica, com o autor emergindo apenas como mais um títere de Otávio Paz.

No entanto, apesar dessas visões depreciativas, houve uma menor parcela de críticos que teve um outro olhar sobre a obra, tendo a lucidez de apontar que não era totalmente válido julgar uma obra literária apenas por critérios políticos e sociológicos, sendo imprescindível que se recorresse a categorias estéticas e mais estritamente

literárias, a fim de que os contos pudessem verdadeiramente ser apreciados de forma mais condizente com o que propunham.

Franco detecta naquela primeira rejeição a *Los días...* uma condenação do fantástico, e pondera que a presença dessa linguagem literária fora um fator decisivo para a não aceitação de uma incursão no gênero no contexto artístico do México do começo dos anos cinquenta do séc. XX, concluindo que o livro foi lido, na maior parte, de forma errônea.

O próprio Fuentes não se importou muito com o descaso sofrido pelo seu livro de estreia, ficando contente de, a despeito do julgamento desfavorável, a obra ter sido bem recebida pelo público leitor e a primeira edição ter se esgotado relativamente rápido (em menos de um ano, sendo um sucesso comercial para os parâmetros de venda de livros no México).

É interessante notar que uma obra que parecia tão imbuída de problemas e marcas mexicanas (e latino-americanas também) tenha sido tão rejeitada no momento de seu aparecimento no cenário literário. O próprio título da obra remete aos *nemontemi*, os cinco últimos dias que completam o calendário asteca, nos quais era suspensa toda atividade, uma vez que o ano de 360 dias já havia terminado, havendo assim cinco dias sobressalentes, “escondidos”, que não faziam parte do calendário oficial. Tal alusão se refere ao poema “El ídolo en el átrio” (1928), de José Juan Tablada (“Y al final los días resgazados/los “nemontemi”...Cinco enmascarados/ con pencas de maguey”), em que há a descrição de um sacrifício humano realizado antes dessa espécie de feriado asteca, e da posterior placidez que reinava [essa mesma temática também foi trabalhada por Octavio Paz no poema “Piedra del Sol”(1957)].

Portanto, as narrativas de Fuentes mantinham uma intertextualidade não apenas com a literatura inglesa, como também já se relacionavam com a literatura mexicana e latino-americana, o que não foi salientado ou detectado pelos críticos que as denegriam. Os próprios enredos dos contos são fortemente calcados no passado pré-colombiano e a presença de sua herança na contemporaneidade, como, mas acentuadamente, em *Tlactocatzine, del Jardín de Flandes* e *Chac Mool*. Nesse último, Felisberto, um funcionário público descendente de uma família mexicana poderosa e tradicional, porém falida, adquire uma imagem de barro de um ídolo asteca, Chac Mool, divindade das águas e mensageiro dos deuses, que gradativamente parece ganhar vida, enlouquecendo o seu dono e levando-o à morte por afogamento.

É inegável como nesse texto há o uso de técnicas bem demarcadas dentro da narrativa fantástica convencional, muito praticada na Europa do séc. XIX, às quais foram elucidadas e expostas por Todorov (1975): a narrativa transcorre narrada em primeira pessoa, sem que o leitor saiba até que ponto pode confiar nos fatos contados por Felisberto em seu diário ou se eles são frutos de uma percepção delirante, o que mantém a hesitação durante toda a leitura sobre o fato insólito; é retomado o tema do ídolo pagão que ganha vida e é destrutivo, protótipo narrativo eternizado no conto *Vênus de Ille* (1847), do escritor francês Prosper Mérimée; além de haver a presença de ecos kafkanianos na profissão burocrática do protagonista, o que só reforça a sua posição absurda.

Tais semelhanças com a literatura européia não desprovetem o texto de Fuentes de valor, pelo contrário, atestam uma releitura de uma herança literária e a revitalização de uma temática dentro de um novo contexto, o que só comprova a força arquetípica de uma situação narrativa e sua validade atemporal e universal. Ainda assim, as marcas do *local* estão presentes no conto, como o passado pré-colombiano, que surge primeiro como totem, como imagem inócua, e perpassa o estágio fantasmal até se tornar vivamente corrosivo e opressivo, constituindo-se em uma figura que passa para a literariedade. Chac Mool, como deus livre, era generoso e benéfico na distribuição de seus dons naturais. Ao ter seu culto extinto pelos espanhóis, ele se reduz a pedra “artificial e cruel” (Fuentes, 1954, p. 12), a imagem do passado esmagado. Sua subsequente comercialização e exposição, em um mundo que já não é mais o dele, transforma-o em algoz e em entidade vingadora, resultando no fim trágico da narrativa.

Fuentes, de fato, escreve com recursos que não advêm de um projeto literário nacionalista, mas é incontestável que, de uma outra maneira, ele reflete sobre o México e insere essas reflexões em seus escritos, o que nos faz pensar que o problema dos críticos não era somente em relação a filiação literária, que se afastava das questões dos projetos nacionalistas, e sim devia-se a uma incompreensão ou preconceito contra a linguagem do autor, que, em *Los Días Enmascarados*, é predominantemente fantástica. Na tradição literária mexicana, até então, realmente, o fantástico não era uma modalidade prestigiada, sendo que, na América Latina, esse gênero só encontrava maior respaldo na região do Rio de La Plata, onde escritores, como Horácio Quiroga e Felisberto Hernandez, desde o começo do séc. XX, já praticavam o fantástico e gozavam de popularidade e de aceitação crítica. Mesmo Jorge Luiz Borges tendo publicado a sua *História Universal da Infâmia* em 1935, sua obra só teria aclamação

mundial mais para o fim da década de cinquenta, e Fuentes não estava seguindo nenhum modismo, ainda distante do *boom* latino e dos rótulos do realismo maravilhoso. A tolerância ou abertura crítica para proposições literárias calcadas no maravilhoso ainda não eram tendências muito definidas ou difundidas durante a década de cinquenta na América Latina como um todo, o que acarretava em uma inclinação para o favorecimento de obras com compromisso social mais imediato. Nem mesmo a obra-prima de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), cuja trama, apesar da situação maravilhosa em que se desenvolvia, continha maior comprometimento social que os primeiros contos de Fuentes, obteve aval crítico instantâneo.

O entendimento da recepção crítica dessa primeira obra de Fuentes é necessário para percebermos como o autor, desde o começo de sua carreira literária, manteve afinidade com o gênero fantástico e praticou-o. Embora tal opção literária não repercutisse de forma inteiramente complacente no ambiente crítico, o escritor não se inibiu em novas explorações na literatura fantástica, mas essas não ocorreram tão prontamente. As duas obras subsequentes do escritor, *La Región Más Transparente* (1958) e *Las Buenas Consciencias* (1959) não continham elementos insólitos tão proeminentes, estando mais relacionadas, a primeira, com um mosaico social balzaquiano, e, a segunda, com uma estética realista. Os dois romances foram mais plenamente aceitos e elogiados pela crítica mexicana e latino-americana, e, apesar de eles trabalharem a relação com o subconsciente e com os símbolos, não foram notados componentes fantásticos que pudessem comprometer o seu compromisso ou a sua validade como literatura supostamente propícia ao momento de sua publicação.

Ainda assim, esses romances contêm imensa iniciativa vanguardista e ruptura com a prosa feita no México nessa época. Georgina García-Guitérrez (1998), crítica da obra de Fuentes, salienta como, até a década de cinquenta, a poesia mexicana estava se renovando, mas o romance não, e o autor em questão foi figura crucial no processo de renovação da prosa. Ele conferiu um novo tratamento literário à cidade, usando moldes inovadores, pois, embora os romances mexicanos abarcassem desde a vida no campo até a crônica revolucionária, tudo isso era feito de forma demasiadamente convencional, com inexpressiva experimentação técnica e de conteúdo. Com *La región más transparente*, Fuentes destrói o romance da Revolução como epopéia e o denuncia como uma narrativa que já estava monolítica, enunciando um novo estado para o romance mexicano, mais alinhado com a modernidade, inclusive influenciando outros

romancistas, com o pensamento de que o localismo não é a única ambição literária possível.

Outro fator significativo, apontado por García-Guitérrez, é como os primeiros livros publicados por Fuentes provocaram uma intensa revisão crítica sobre as fronteiras entre as letras estrangeiras e as nacionais. Alguns críticos permaneceram resistentes às estratégias de Fuentes, vendo como perigosa a proximidade do seu trabalho com a literatura anglo-saxã, julgando frívolo o emprego que ele fazia de técnicas da prosa de Faulkner e John dos Passos. Todavia, os escritos de Fuentes foram aclamados por personalidades célebres como Alfonso Reyes e Julio Cortazar, que apreciaram a forma como ele conseguia utilizar recursos literários tipicamente anglo-saxões ou franceses para atingir o cerne de temáticas e elementos extremamente mexicanos, e ainda conseguindo ser amplo e universal.

Assim, fica claro como Fuentes, desde o início de sua carreira literária, era um opositor ao nacionalismo exacerbado e às amarras que tal condição acabava por impor ao ofício do escritor, oprimindo sua livre vocação e seu gênio. O próprio autor conta, em seu livro ensaístico *Eu e os Outros* (1989), como conviveu, na década de cinquenta, no México, com intelectuais que proclamavam que ler Kafka era ser antimexicano e ler Proust se prostituir (Fuentes, p.30, 1989). As suas obras iniciais já combatem veementemente esses posicionamentos e deixam nítido que a literatura mexicana é importante por ser literatura, e não porque é mexicana, e que a cultura é feita de conexões, e não separações.

Livros como *Los días enmascarados* e *La región más transparente* podem ser vistos como tentativas bem sucedidas de consolidar as propostas e a visão do autor quanto ao próprio estatuto da literatura em seu país e mostram como o escritor pode descobrir e eleger sua própria tradição. O fantástico é praticamente o ápice desse movimento de relações literárias vastas e de resistência ao isolamento do localismo, haja vista ser um gênero praticado quase somente na literatura européia e norte-americana do séc. XIX, e, ao ser deslocado para um outro contexto, acaba por gerar tensões. No caso de Fuentes, o resultado dessa polarização de opiniões e argumentos parece bastante positivo, por permitir o questionamento de formas estagnadas e a introdução do experimento narrativo. Mesmo que as inovações não sejam plenamente aceitas, ao menos conduzem a proposições de fazeres literários menos unilaterais.

Oito anos após o lançamento de seu primeiro livro, Fuentes volta a incorrer no gênero fantástico, lançando em 1962 a novela *Aura*, surgida a partir de conversas do

autor com o cineasta Luis Buñuel (e quase filmada por este). O curioso é que, a respeito dessa obra, a postura crítica foi bem diferente, pois o livro foi celebrado pelos críticos quase com unanimidade, sendo ressaltadas as qualidades de sua prosa experimental e do desenrolar onírico da trama, em que realidade e fantasia se mesclavam a ponto de não ser possível demarcar as fronteiras entre elas. No lapso de tempo entre *Los días enmascarados* e *Aura*, é nítida a mudança da percepção crítica mexicana, sendo que a novela estava sendo julgada por seus méritos estéticos e criativos e pela opção que o autor fazia por um gênero sem tradição vasta na América Latina, contribuindo para uma diversidade literária latino-americana, e alcançando uma boa resposta dos leitores, sendo que *Aura* teve relativo êxito comercial.

A partir do final da década de cinquenta, Fuentes passou a ser internacionalmente reconhecido, e *Aura* fez parte de um momento em que sua carreira literária estava se consolidando. A grande conquista da novela talvez tenha sido a de marcar uma apreciação crítica que não se pautava nem na escolha ou não do fantástico, nem na representação sócio-política, para avaliar a obra. A partir daí, as outras obras fantásticas do escritor mexicano, publicadas nas décadas seguintes, não enfrentaram a mesma barreira nacionalista que *Los días enmascarados* sofreu, podendo ser analisadas sob novos prismas, mais coerentes com suas propostas. Hoje, *Aura* é considerada, como salienta Selma Calasans (1988), uma obra-prima do fantástico latino-americano, que fortemente contribuiu para a formação de uma tradição no gênero na América Latina. A estudiosa Bela Jozef define o relato como um “desdobramento de um personagem dentro de uma caverna de Eros” (JOZEF, 1971, p.306), e chega a afirmar que se trata da melhor prosa do escritor mexicano. Mais a frente será explorada a relação dessa novela com o enunciado fantástico na obra de Fuentes, e como ela se articula com a construção de tal enunciação em textos mais recentes.

Mesmo com um posicionamento crítico mais tolerante para com o fantástico na América Latina, principalmente da década de sessenta em diante, essa categoria não deixou de ter opositores, os quais clamavam haver sobremaneira um problema de *ambientação* nessas obras. Comungando desse parecer, o crítico Manuel Pedro González (1967), acusa a literatura fantástica latino-americana de carecer de espontaneidade, classificando-a de produto de caráter exótico, importado e artificial. Ele postula que, enquanto nas literaturas do norte (as européias e norte-americanas), o relato fantástico está entranhado na tradição e espírito dessas paragens, o mesmo não aconteceria na América Latina, em que as tentativas de produção de obras fantásticas

(ele estende seu comentário também ao gênero policial) seriam, na verdade, literatura exibicionista, cerebral e artificial, destinadas a serem lidas por uma minoria ociosa e frívola. Novamente aqui, temos a questão das postulações críticas que rejeitam uma abordagem ficcional que se distancia da representação realista-naturalista e que veem somente a proposta de cunho nacional e político como condizente com as questões latino-americanas.

É inegável, como já foi apontado anteriormente, que a produção literária fantástica é demasiadamente enraizada na literatura européia e teve bom acolhimento e funcionamento no seu aparecimento nos textos de escritores norte-americanos, constituindo-se em quase uma exclusividade dessas literaturas até o séc. XIX. Desde o romance gótico inglês e o romance *noir* francês do séc. XVII, passando por um estabelecimento do conto fantástico no início do séc. XIX, com Hoffmann na Alemanha e Puchikin e Gogol na Rússia, além das inovações psicológicas no gênero, nos contos do Edgar Allan Poe ainda na primeira metade desse século, os mecanismos e estruturas da narrativa fantástica realmente foram fixados pelas “literaturas do norte”, como aponta Gonzáles. Mesmo já passado o auge romântico e difundidos os movimentos de Realismo e Naturalismo, é ainda dessas literaturas que o fantástico receberá grandes contribuições, como na abordagem da loucura e da monstruosidade em alguns dos contos de Guy de Maupassant (“O Horla”, “A Mãe dos Monstros”); na atmosfera de fusão do plano real e do onírico na prosa do também francês Gerard de Nerval (*Aurélia e Sílvia*), e na fantasmagoria sutil, invisível e ambígua nas obras do norte-americano Henry James (plenamente configurada em *The Turn of the Screw*). Vale ressaltar que os escritores relevantes do séc. XIX que trabalhavam com o fantástico são muitos, e que aqui destacamos somente alguns expoentes. Já no princípio do séc. XX a grande renovação do uso da linguagem fantástica veio com outro europeu: Kafka.

Apesar disso, a presença mais significativa de um gênero na tradição literária de alguns países não torna impossível o uso bem sucedido dele em outros contextos, e o fantástico não está impedido de estabelecer conexão com a sensibilidade de leitores latino-americanos e de ser uma opção de recurso literário também para escritores latino-americanos. Como bem aponta Borges, em seu ensaio *O Escritor Argentino e a Tradição* (1932), é plenamente aceitável e recomendável que, na criação de seu projeto, um escritor recorra a filiações literárias que ele considere que têm afinidade com a sua produção, não tendo que se restringir à obrigação de imprimir em seus trabalhos traços

ou temas locais diferenciadores e exclusivos, o que poderia resultar em uma artificialidade excessiva, e exemplifica:

Além disso, não sei se é necessário dizer que a idéia de que uma literatura deve definir-se pelos traços diferenciais do país que a produz é uma idéia relativamente nova; também é nova e arbitrária a idéia de que os escritores devem buscar temas de seus países. Sem ir mais longe, acredito que Racine não teria nem sequer entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Acredito que Shakespeare teria se assombrado se houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe houvessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de temática escandinava, ou Macbeth, de temática escocesa. (BORGES, 1932, 291).

Sendo assim, há certa arbitrariedade no discurso crítico que postula uma “fidelidade” que o escritor tem que cumprir de forma a consolidar uma obra comprometida com as temáticas nacionais e o que elas demandam. O fato de o fantástico não ter, até o início do séc. XX, uma tradição sólida na América Latina não necessariamente predispõe que esse gênero nunca possa vigorar nas propostas de autores que veem nele uma linguagem propícia a uma prosa polissêmica e que rompa com padrões literários contrários a própria liberdade criativa. Borges ainda afirma que a restrição local é um empobrecimento, e que, para o escritor argentino, a herança literária não está somente em seu país, e sim em toda a cultura ocidental, e que ele tem direito a essa herança. Para ele, as intenções e projetos não importam muito, as reais repercussões emanarão da obra em si, e o que permanecerá dela estará mais ligado à sua execução como texto do que às tarefas do autor segundo exigências críticas: “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos prender ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo; ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.” (BORGES, 1932, p.296). O que Borges coloca para o escritor argentino funciona também para o escritor latino-americano em geral, o qual pode fazer de toda a tradição literária ocidental a sua herança, e é o que Carlos Fuentes pratica, não aprisionando suas narrativas em estruturas e tratamentos mais difundidos e arraigados na ficção mexicana do que o fantástico, explorando e adaptando um gênero na execução de seus textos quando esse lhe fornece a margem para alcançar intenções específicas.

Julio Cortazar também questiona a impossibilidade do fantástico na América Latina. Em *Alguns aspectos do conto* (1963), palestra ministrada em Cuba, o escritor argentino e dimensiona a sua visão do processo de feitura do conto, explanando tanto sua composição estrutural quanto as escolhas temáticas. Cortazar alerta para a resistência crítica que ele próprio encontrou na Argentina por sua decisão de escrever literatura fantástica, que era

considerada por boa parte dos críticos como um resquício de leituras que serviam para a fruição de classes sociais liquidadas, símbolo da cultura decadente das cidades, sem compromisso com a realidade e particularidades do país e do povo. Em contrapartida a esse posicionamento, ele relata uma experiência curiosa, em que um grupo de escritores (ele próprio incluso) participou de uma roda de camponeses analfabetos, lendo contos para estes. Um dos contos lidos, carregado de cor local, escrito no intuito de reproduzir a fala daqueles habitantes da zona rural e conscientizar sobre uma questão política, tratava de um episódio da guerra de independência na Argentina. Essa narrativa foi ouvida com atenção, mas não despertou nenhuma reação ou entusiasmo nos ouvintes, deixando-os apáticos e não provocou o efeito pretendido. Em seguida, foi lido o conto fantástico *A Pata do Macaco*, do escritor inglês W.W. Jacob, e a resposta dos interlocutores foi extraordinária, eles ficaram extremamente interessados e discutiram sobre o conto entusiasmados o resto da noite. Então, Cortazar conclui: “E estou seguro de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto o conto fabricado para eles, com o vocabulário deles, as aparentes possibilidades intelectuais e os interesses patrióticos deles, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou.” (CORTAZAR, 1963, p.162). Através desse exemplo, fica claro que a literatura fantástica conta com a receptividade do público no contexto da América Latina, e que o gênero não é algo tão afastado assim da realidade latino-americana.

A universalidade do fantástico e sua força arquetípica serão tratadas mais a frente. Por hora, é válido ressaltar que ele pode funcionar como promoção de uma literatura que resgata os prazeres humanos mais básicos, como o ritual de ouvir e contar histórias, proporcionando uma situação que muitas vezes a literatura engajada e didática esquece de englobar ou até mesmo rejeita, em prol de uma escrita que contenha em si um germe revolucionário. É inegável que essa tendência literária era bastante sólida nos países latino-americanos e não esmoreceu tanto assim com o decorrer do tempo, sendo que ainda é mantida a ilusão de uma literatura portadora da “verdade” ou do “real” e transformadora do mundo. Sobre isso, Cortazar comenta:

Quanto a mim, creio que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolavelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. Se esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, ou psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é um ato de liberdade dentro da revolução e, por isso, é também um ato revolucionário, embora seus contos não se ocupem das formas individuais ou coletivas que adota a revolução. Contrariamente ao estreito critério que confunde literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de se dirigir a um

leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os leitores e críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único existente, que as suas preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. (CORTAZAR, 1963, p.160-161).

A prosa fantástica de Fuentes foi acusada de desligamento dos problemas sociais imediatos, ou seja, de não atentar para as preocupações do momento. Entretanto, como Cortazar afirma, isso não pode servir de argumentação solidamente embasada para julgar o trabalho de um escritor e definir sua obra como pertinente ou não à sua nacionalidade, à língua que escreve e à tradição literária existente e recomendada pela crítica. De certa forma, Fuentes corrobora o ponto de vista de Cortazar, dizendo (em entrevista concedida ao *Jornal Globo* em 2006), que o compromisso do escritor é primeiramente com a linguagem e a imaginação, e não com a política. Apesar de muitos dos trabalhos de Fuentes lidarem intimamente com questões claramente políticas, como, por exemplo, *A Fronteira de Cristal* (1996) e *A Cadeira da Águia* (2003), é nítido que a sua preocupação primordial não é advogar uma ideologia, e sim se direciona para a estética e estesia presentes nos textos. Nesse sentido, ele vai ao encontro das perspectivas de Borges e Cortázar.

Quanto à *ambientação* latino-americana que, segundo Gonzáles, não favoreceria à prosa fantástica, Fuentes pensa diferente, e defende que na América Latina a presença de uma atmosfera *barroca* é dominante (algo que Alejo Carpentier também defende), e essa acepção barroca dá vida ao monstruoso (“a monstruosidade final do acessível e do inacessível”), fazendo surgir o horror supremo de quem nasce de um corpo morto, “— e me pergunto se não nascemos todos de um corpo morto na América Hispânica” (parte de palestra realizada na Universidade de Los Angeles, em 1982, tradução nossa²). Deprendemos dessa postura do autor mexicano que, para ele, o espaço hispano-americano é propício a monstruosidade das mais variadas formas e ao horror advindo dessas gestões monstruosas. É o que fica evidente em seus contos fantásticos, nos quais a presença do monstruoso e o tom narrativo mais ligado a uma estética do horror são características bem mais acentuadas do que nos relatos fantásticos de Cortázar e Borges, por exemplo.

Fuentes demonstra como pode ser viabilizada a construção do ambiente no espaço mexicano em que o fantástico irá se instaurar, e como essa construção funciona de forma coerente tanto com as marcas locais quanto com as influências universais, não sendo um produto importado e sem pertinência com questões latino-americanas, e sim possuindo sua

²No original: “*la monstruosidad final de lo accesible y de lo inaccesible*”; “*y me pregunto si no nacimos todos de un cuerpo muerto en la América Española.*”

autenticidade e legitimidade, num esforço para injetar, num continente desgastado pela prosa naturalista, novos intentos no fazer literário.

RESUME: This study aims to approach the reception of the fantastic works of the Mexican writer Carlos Fuentes in the context of Latin America. In this way, it is reflected how the first book of weird tales of Fuentes was perceived by the Latin American critics, as well the unfolding of the tensions between these short-stories and the political and regional prose. From this, we try to analyze the elements that transformed this perception since the fifties until nowadays.

Key-words: fantastic; Carlos Fuentes; Latin America

Referências Bibliográficas:

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução vários. São Paulo: Globo, 1998. 4 v. Título original: Jorge Luis Borges - obras completas.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

GONZÁLES, Pedro Manuel. *Leopoldo Marechal y la novela fantástica*. In *Cadernos Latinoamericanos*, março de 1967, p.151.

CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio* - tradução: Davi Arrigucci Jr. e João. Alexandre Barbosa. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

_____. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros: Ensaio escolhidos*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Los días Enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.

_____. *Aura*. 1992. Suplemento Literário do Jornal Globo.

_____. *En esto creo*, Seix Barral, México, 2002.

FRANCO. Rafael Olea. *Literatura Fantástica y Nacionalismo: de “Los días enmascarados” a “Aura”*. El Colegio del Mexico. México, 2006, vl.17, p.113-126.

GARCÍ-GUTIÉRREZ, Georgina. *Carlos Fuentes, relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1995.

JOZEF, Bela. *História da Literatura Hispano-Americana*. Ed. Vozes. 1971.

Reflexões da travessia nas narrativas de Conceição Evaristo e Toni Morrison

Stefane Soares Pereira¹

RESUMO: Propõe-se nesse trabalho a análise de conceitos como território, *home*, nação a partir do processo transitório realizado pelas personagens por ocasião da escravidão - no caso de *A Mercy* (2008), obra da escritora afro-descendente estadunidense Toni Morrison -, ou por escolha individual, como na narrativa de Conceição Evaristo, Ponciá Vicêncio (2003).

Palavras-chave: Diáspora; Território; Travessia; Home.

Introdução

Neste texto, analisar-se-á a relevância do conceito de território e de “home” nas narrativas da diáspora negra. Para isso, utilizaremos a obra *Diaspora & Hybridity* (2005), de Virinder S. Kalra, Raminder Kaur e John Hutnyk, assim como a obra *O Mito da Desterritorialização* (2007), de Rogério Haesbaert a fim de fazer uso de teorias que relacionam a diáspora ao contexto de migração e pertencimento, e de expor os estudos relacionados ao território até a seguinte instância da atualidade. Haesbaert, nesta obra, une as definições de território nas mais diversas áreas do saber (na geografia, na antropologia, na etnografia e outros), assim como os caminhos os quais levaram os estudiosos a determinarem esses conceitos. Propõe-se discutir alguns desses pressupostos e relacioná-los aos eventos descritos dentro da literatura.

As obras literárias as quais utilizaremos são *Ponciá Vicêncio* (2003), da escritora afro-descendente brasileira Conceição Evaristo e *A Mercy* (2008), da escritora afro-descendente estadunidense Toni Morrison. A obra *Ponciá Vicêncio* (2003), em que a narrativa é não linear, informa o leitor sobre a condição dos negros libertos no momento histórico da abolição da escravatura no Brasil (1888). A personagem Ponciá Vicêncio vive na zona rural, com seus pais, em condição de extrema pobreza. Esta personagem, ao atingir a idade madura migra para a cidade em busca de uma experiência diversa daquela a qual marcara a vida de seus antepassados. A narrativa de *A Mercy* (2008), também ocorre em meio à aspereza da vida rural e as mudanças sociais em curso na formação dos Estados Unidos da América,

¹ Graduada em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda em Estudos Literários da Faculdade de Letras desta mesma instituição.

descrevendo o período de fusão de raças e culturas (1690), século o qual antecede a Declaração da Independência nos Estados Unidos. De um lado a terra se divide entre o puritanismo religioso, enquanto do outro se tem a tolerância e liberdade do negro e do indígena. Nesse ambiente, focaremos na experiência de Florens, uma escrava negra.

Dessa forma, verificaremos de que maneira o conceito de território e o processo da travessia contribui negativamente ou positivamente para a construção da identidade cultural do sujeito diaspórico com o intuito de questionar suas consequências para a formação da psique dos personagens nas narrativas em questão.

1. A complexidade do conceito de “território”

Sabe-se que na visão do antropólogo Benedict Anderson, a nação é formada por comunidades imaginadas. Segundo Anderson (1991), a nação é uma comunidade política imaginada a qual adquire forma através da linguagem². Em outras palavras, as nações são produtos de constructos mentais, projetos baseados na postulação de uma identidade comum em que o sujeito vivencia sua identidade pessoal como se a compartilhasse com os outros indivíduos da nação. Para Schwarz (1986), a nação não é apenas uma unidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*.³

Portanto, o conceito de *nação* está intrinsecamente ligado à questão identitária do ser humano. A pátria consiste em parte do conjunto o qual forma um indivíduo pensante. Dessa maneira, o conceito de sociedade implica uma dominação espacial e sua conseqüente territorialização. Este termo constado no *Oxford English Dictionary* deriva “do verbo territorializar, que significa tornar territorial, situar em bases territoriais, ou ainda associar a um território ou distrito particular.” (HAESBAERT, 2007, p. 21).

Acredita-se, na contemporaneidade, na destruição dos territórios (considerados não apenas em termos geográficos, mas também etnográficos, antropológicos, sociológicos e afetivos) em conjunto com as identidades culturais e o controle do Estado-nação sobre o espaço. Haesbaert (1999:171) afirma que “virou moda afirmar que vivemos uma era dominada pela desterritorialização, confundindo-se muitas vezes o *desaparecimento com o simples debilitamento da mediação espacial nas relações sociais*.”

Pode-se afirmar, a partir do argumento supracitado, a importância da explicitação do conceito de território, o qual neste trabalho não deve ser considerado como sinônimo de

² Citado em Volpe, 2004, p. 56.

³ SCHWARZ, 1986, p. 106, citado em HALL, 2006, p.49.

espaço territorial, mas sim um espaço (simbólico) de referência para a construção de identidades. A territorialidade pode aparecer nas narrativas assinalando o pressuposto geral para a formação de territórios. No entanto, focaremos no uso da territorialidade privilegiando sua dimensão simbólico-identitária. Assim, destacaremos a complexidade do conceito “território”, avaliando-o desde a escala física até a escala mental, do social ao psicológico.

É possível observar a amplitude do conceito “território” a partir dos verbetes do dicionário *Les mots de la Géographie*, organizado por Roger Brunet entre outros, o qual reúne as seguintes definições para território: a) “malha de gestão do espaço”, de apropriação não plenamente realizada; b) “espaço apropriado, com sentimento ou consciência de sua apropriação”; c) uma noção simultaneamente “jurídica, social e cultural, e mesmo afetiva”; d) uma definição que evoca a distinção entre rede, linear e território “areal” (de área). (BRUNET, 1993, p. 480-481 *apud* HAESBAERT, 2007, p. 39).

Embora a vertente política do território seja a concepção mais difundida – devido ao exercício de delimitação e controle estatal –, cabe ressaltar a relevância não somente da vertente simbólico-cultural, mas também da concepção econômica, a qual enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas tanto relativo à fonte de recursos quanto ao embate entre classes sociais.

O conceito de território como meio através do qual se exerce um determinado poder refere-se à própria etimologia da palavra, a qual se deriva do latim *territorium*, ligando-se diretamente do vocábulo latino *terra*, que era utilizado pelo sistema jurídico romano dentro do chamado “jus terrendi” (no Digeste, do século VI, segundo Di Méo, 1998:47), “como o pedaço de terra apropriado, dentro dos limites de uma determinada jurisdição político-administrativa. Di Méo comenta que o ‘jus terrendi’ se confundia com o ‘direito de aterrorizar’.” (HAESBAERT, 2007, p. 43).

Importa-nos privilegiar a relação intrínseca da sociedade com o território. Em outras palavras, o território usado como “objetos e ações, sinônimo de espaço humano”. (SANTOS, 1994, p. 16 *apud* HAESBAERT, 2007, p. 59). Dessa maneira, considerar-se-à o “território” como um conceito histórico, cujo caráter é “híbrido” e mutável. Para Santos (1994), há uma considerável distinção entre o “território de todos [...], frequentemente contido nos limites do trabalho de todos”, e um espaço de redes vinculado às “formas e normas a serviço de alguns” [...], “o território todo e algumas de suas partes, ou pontos, isto é, redes”. (SANTOS, 1994, p. 18 *apud* HAESBAERT, 2007, p. 59). Interessa-nos analisar como o território é representado nas obras literárias da diáspora como um espaço de redes em constante função

de determinados grupos de indivíduos. Focaremos, portanto, também numa perspectiva econômica do conceito.

Segundo Bonnemaïson e Cambrèzy (1996:10), o poder do laço territorial revela que o espaço está investido de valores não apenas materiais, mas também éticos, espirituais, simbólicos e afetivos. É assim que o território cultural precede o território político e com ainda mais razão precede o espaço econômico. (*apud* HAESBAERT, 2007, p. 72). O território, assim, caracteriza-se pela indissociabilidade de uma dimensão simbólico-cultural, invocando a ligação psicológica e espiritual com a terra, além de uma dimensão material – de natureza econômico-política. Seguiremos, portanto, o que Haesbaert chama de abordagem “integradora” do território, vendo-o não como o todo, mas através de conexões/articulações.

Como podemos, entretanto, associar a diáspora com o conceito de território? Pode-se definir a diáspora como 1) uma dispersão coletiva forçada de um grupo étnico e/ou religioso [...]; 2) uma memória coletiva, a qual transmite tanto fatos históricos os quais precipitaram a dispersão quanto uma herança cultural [...]; 3) o desejo de sobreviver como uma minoria transmitindo uma herança [...]; e 4) a questão temporal. Somente o tempo decide se uma minoria que se enquadra em todos ou alguns dos critérios supracitados, tendo assegurado sua sobrevivência e adaptação, é uma diáspora. (CHALIAND, 1995. p. XIV-XVII).

A diáspora negra explora a passagem sofrida por negros africanos em meio ao Atlântico com destino às Américas. Em *O Atlântico negro* (2008), Paul Gilroy⁴ cita o quadro de um navio negreiro do artista J. M. W. Turner, em que mortos e moribundos são lançados ao mar enquanto uma tempestade se aproximava: “Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam.” (CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley e Londres: University of California Press, 1984, p.117 *apud* GILROY, 2008, p.50-60).

A relevância do exame do quadro de Turner, citado por Gilroy está na ênfase não só da crueldade do processo em que o sistema econômico- escravocrata se realizava, mas na complexidade dos elementos os quais envolvem o processo diaspórico. O Atlântico deve ser pensado como um sistema de trocas culturais, unidades culturais e também políticas, e não apenas o espaço de incorporações abstratas comerciais.

A personagem Ponciá Vicêncio, não passou pelo navio negreiro. No entanto, tem consciência do trauma que a conjuntura escravizante deixou em toda sua família: o silêncio -

⁴ *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

o não diálogo do *terror*, das marcas deixadas nos seus antepassados e transmitidas às próximas gerações:

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada e quando ela se aproximava, calavam. [...]. Diziam que ela, como ele, gostava de olhar o vazio. (EVARISTO, 2003, p. 29)

A viagem realizada pelas gerações futuras, após a abolição da escravatura, no Brasil, constituía na migração para a cidade. Essa coragem, porém, não caracterizava todos. A personagem Ponciã Vicêncio, no entanto, representa alguns dos que decidiram pôr-se à travessia do meio rural para a cidade.

Não podia ficar ensaiando despedidas. [...]. Deixava um abraço paro o irmão, não poderia ir às terras dos brancos procurar por ele.[...] Ponciã não conseguiu explicar que sua urgência nascia do medo de não conseguir partir. Do medo de recuar, do desespero por *não querer ficar ali repetindo a história dos seus*. Agora na cidade, sozinha, para onde deveria ir? O que deveria fazer?(EVARISTO, 2003, p. 38-39)

Em *A Mercy* (2008), a personagem Florens, escrava negra a qual fora escolhida pelo fazendeiro Jacob Vaark, como pagamento de parte de uma dívida da personagem D’Ortega. Separada da mãe e do irmão menor, Florens - uma menina - é transportada, não em um navio negreiro, mas em meios marítimos cuja a exclusão continua a ser evidente:

Assim que a folha de tabaco está pendurada para secar, o Reverendo Padre me leva numa balsa, depois num brigue, depois num barco e me acomoda no meio das caixas de livros e comida dele. No segundo dia o frio é de doer e eu fico contente de ter um manto mesmo que fino. O Reverendo Padre pede licença para ir a algum lugar no barco e fala para eu ficar bem onde estou. Vem uma mulher e me manda levantar. Eu levanto e ela tira o manto do meu ombro. Depois meus sapatos e madeira. Ela vai embora. (MORRISON, 2008, p.5).⁵

Embora as narrativas não foquem na desumana história da *Middle Passage*⁶, as personagens continuam como seus antepassados, a realizar a travessia de um lugar para outro. O contexto espacial e psicológico da escravidão é permanece no presente descrito por Evaristo e Morrison, assim como a procura do lugar do eu, a relação do individual e do social,

⁵ No original: “As soon as tobacco leaf is hanging to dry Reverend Father takes me on a ferry, then a ketch, then a boat and bundles me between his boxes of food. The second day it becomes hurting cold and I am happy I have a cloak however thin. Reverend Father excuses himself to go elsewhere on the boat and tells me to stay exact where I am. A woman comes to me and says stand up. I do and she takes my cloak from my shoulders. Then my wooden shoes. She walks away.”

⁶ termo utilizado por GILROY, 2008, p. 79. Refere-se à viagem, a travessia do Atlântico de norte a sul.

a relação do branco com o negro, a busca pela identidade; em outras palavras, a convivência racial. É a partir da complexidade desses contextos que, propõe-se, neste texto, discutir o papel de relevância do território para o sujeito diaspórico. Sendo assim, parece pertinente a assimilação proposta neste trabalho.

2. O lugar do negro no espaço simbólico- cultural

Em *A Mercy* (2008), a personagem Florens inicia a narrativa descrevendo a imposição de sua mãe para com o seu comportamento, o qual não era compatível com o lugar (ou melhor, o não lugar) do negro um século anterior à Declaração da Independência dos Estados Unidos: em 1690. Florens não gostava de permanecer com seus pés nus, preferindo assemelhá-los aos de “dama portuguesa”. A personagem narradora relembra as palavras da figura materna com as palavras da escrava indígena Lina – personagem a qual ficara órfã na infância como consequência do grande número de doenças na aldeia em que morava seguido de um terrível incêndio - que se comportava como sua segunda mãe, demonstrando profunda dedicação e cuidados com a menina Flores, posteriormente também órfã.

O começo começa com os sapatos. Quando criança eu não suporto ficar descalça e sempre peço por sapatos, os sapatos de qualquer um, mesmo nos dias mais quentes. Minha mãe, a minha mãe, franze a testa, nervosa para o que ela chama de minha manias de donzela. Somente mulheres ruins usam salto alto. Sou perigosa, ela diz, e rebelde, mas ela cede e me deixa usar os sapatos velhos da casa da Senhora, bico fino, um salto quebrado, o outro gastado com uma fivela em cima. O resultado disso, Lina diz, é que meus pés são inúteis, serão sempre macios demais para a vida e nunca terão as solas fortes, mais grossas que o couro, que a vida exige. (MORRISON, 2009, p. 2).⁷

Podemos observar, dessa maneira, que o território o qual o negro escravo, habitante da futura nação estadunidense vive é marcado pelo que Santos postula como *espaço de redes*. Dentro da perspectiva econômico-política do sistema escravocrata, saltos altos constituíam-se elementos de luxo, de caráter de posse da “realeza”. Em outras palavras, dos brancos. Um sujeito “perseguido” pela *sombra do véu*⁸ não possuía em circunstância alguma na história da diáspora negra nas Américas o privilégio de possuir sapatos, exceto por “oferta” de suas

⁷ No original: “The beginning begins with the shoes. When a child I am never able to abide being barefoot and always beg for shoes, anybody’s shoes, even on the hottest days. My mother, a minha mãe, is frowning, is angry at what she says are my prettify ways. Only bad women wear high heels. I am dangerous, she says, and wild but she relents and lets me wear the throwaway shoes from Senhora’s house, pointy-toe, one raised heel broke, the other worn and a buckle on top. As a result, Lina says, my feet are useless, will always be too tender for life and never have the strong soles, tougher than leather, that life requires.

⁸ Termo utilizado por DU BOIS, W.E.B. *As almas da Gente Negra*. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

Senhoras após o lançamento desprezador dos itens do vestiário aos restos inutilizáveis. O comportamento da mãe de Florens, desaprovando o gosto da filha por permanecer calçada expõe a realidade da sociedade estadunidense em 1690, a existência de meios os quais funcionam a serviço de determinados grupos.

A menina Florens desconstrói os limites e fronteiras dos brancos, ricos, da grande classe com suas “manias de donzela”. Assim, Florens constrói de uma atitude a qual em menor ou maior escala provoca uma mudança de postura para com aqueles que dominam o território. Embora possa parecer irrelevante, a descrição do comportamento da personagem demonstra o resultado da relação entre culturas diferentes. Em um amplo ponto de vista, a passagem descrita por Morrison explora o processo de migração na diáspora, permitindo-nos ver a migração “não como um evento acabado com consequências únicas, mas sim como um processo em andamento de construção de elos e relacionamentos nos níveis materiais e culturais.” (HUTNYK; KALRA & KAUR, 2005, p. 15).⁹

Posteriormente, depois de separada de sua mãe e irmão, a personagem Florens pode compreender o porquê da rejeição de sua mãe em relação aos sapatos, recusa a qual se referia ao não-lugar no negro naquela sociedade multirracial e preconceituosa. A palavra do negro não tem valor, não existe e não pode ser ouvida:

O dizer continua sem sonho e quando acordo leva tempo para conseguir me soltar, sair deste quarto e fazer as coisas. Coisas que não estão tendo sentido. A gente limpa o penico mas nunca o usa. A gente constrói cruzeiros altos para os túmulos na campina depois tira, corta mais curta e põe de volta. A gente limpa onde o Patrão morreu, mas não pode ir em mais nenhum lugar desta casa. As aranhas mandam confortáveis aqui e os tordos fazem ninho em paz. Todo tipo de vida miúda entra pelas janelas junto com o vento cortante. Eu protejo a luz do lampião com o meu corpo e agüento os dentes frios do vento mordendo como se o inverno não pudesse esperar para nos enterrar. (MORRISON, 2009, p. 156-157).¹⁰

Em *A Mercy* (2008), não é possível observar na voz da narradora-personagem nenhum tipo de nostalgia do lugar o qual Florens saíra, quando vendida ainda criança como escrava à personagem Jacob Vaark. O território representa o contexto físico e espacial da escravidão. Ao chegar à maturidade, Florens se conscientiza da apropriação do território. A maneira como os territórios são utilizados influem na vida psicológica da personagem, a qual não consegue

⁹ No original: “[...] not as a one-off event with one-way consequences, but rather as na ongoing process of building links and relationships at the maerial and cultural levels.”

¹⁰ No original: “The telling goes on without dream and when I wake it takes time to pull away, leave this room and do chores. Chores that are making no sense. We clean the chamber pot but are never to use it. We build tall crosses for the graves in the meadow then remove them, cut them shorter and put and put them back. We clean where Sir dies but cannot be anywhere else in this house. Spiders reign in comfort here and robins make nests in peace. All manner of small life enters the windows along with cutting wind. I shelter lamp flame with my body and bear the wind’s cold teeth biting as though winter cannot wait to bury us.”

enxergar um lugar para viver em paz, assim como as aranhas e os tordos, e todo e qualquer tipo de “vida miúda”. Porém, em *Ponciá Vicêncio* (2003), a personagem Ponciá sente saudade do lugar em que nasceu, lugar o qual Ponciá deixou com o propósito de fugir das “amarras” da escravidão, pois não queria “ficar ali repetindo a história dos seus” (EVARISTO, 2003, p. 39).

[Ponciá] Foi ao velho baú de maneira, tirou de lá algumas palhas secas e viu, então, lá no fundo, o homem-barro. Vô Vicêncio olhava para ela como se estivesse perguntando tudo. [...] Estava cansada, tinha fome, emoção e pouco de frio. [...] Veio, então, a profunda ausência, o profundo apartar-se de si mesma. [...] Lembrou-se dos biscoitos fritos que a mãe fazia. Abriu a trouxa (semelhante a que levava quando partiu) e de lá retirou um pedaço de pão com linguiça. [...] Saboreou na lembrança da língua o gosto do café da mãe. Contemplou a figura do homem-barro e sentiu que ela caíria em prantos e risos. (EVARISTO, 2003, p. 49-50)

A partir dessa citação vemos que o vazio o qual a personagem sente surge como resultado da falta que sente de seu lar (*home*). Sentimento o qual a personagem de *A Mercy* (2008) – Florens – não pode presenciar. Torna-se claro na análise das narrativas de Evaristo e Morrison que o significado de “home” muda de acordo com a experiência do sujeito. Para Florens, “home” não se encontra em lugar algum, enquanto para Ponciá “home” está justamente no local o qual a personagem repudiava, por ter sido a região da escravidão.

O conceito de “home” (como expresso por um amplo número de trabalhos criativos e teóricos feministas) é uma das principais visões de dominação e conflito vistas por mulheres. A resistência de identidades específicas e “pátrias teóricas” podem levar a um “estar sem lar teórico” [...] o sentido de “homelessness” que é ativado nos discursos pós-modernistas já está sendo articulado simultaneamente em experiências negras femininas do conflito de “home”. (DAVIES, 1994, p. 49).¹¹

Hall (2006) explica sobre a existência de narrativas da nação, junto a uma ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade elaborados a partir de um “mito fundacional”. Uma vez sendo as comunidades elementos simbolicamente imaginados e construídos, Florens se encontra fora de um contexto de “home”. Ponciá, porém, apesar de reconhecer um lar, não pertence ao ambiente em que vive. Apesar de ter nascido no Brasil, o país não a acolhe, assim como também não acolhe sua família. O destino da personagem resultou em seu retorno àquele local o qual pertence ao negro: a exclusão, o exílio, o não-lugar na sociedade. “Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terras,

¹¹No original: “[...] “home” (as expressed in a wide range of feminist theoretical and creative works) is one of the principal sites of domination and conflict for women. Resisting specific identities and “theoretical homelands” can lead to a “theoretical homelessness” [...] the sense of “homelessness” which is activated in postmodernist discourses is already simultaneously articulated in Black female experiences of conflict with “home””

pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento.” (EVARISTO, 2003, p.48).

[...] O primeiro lar é a mãe. Posteriormente na vida, associações sociais amplas e complexas expandem e reforçam o sentido de lar. [...] Ao distanciar-se do lar uma pessoa é temporariamente ou permanentemente dissociada deste lugar, tornando-se mais consciente do papel do lar para a vida [...] e suas contribuições para a sustentação pessoal e psicológica do ser humano. (TERKENLI, 1995, p. 326-328).¹²

A personagem Florens, portanto, carrega em sua vida o trauma de ter sido separada de seu primeiro “lar”: sua mãe, enquanto Ponciá Vicêncio teve de vivenciar cada momento resultante de seu movimento migratório para a cidade para visualizar o “lar” do negro. Dessa maneira, podemos argumentar que a problemática do conceito de território e “home” está ligada como as noções de pertencimento. Para Clifford, a consciência diaspórica é “inteiramente um produto de culturas e história em colisão e em diálogo.” (CLIFFORD, 1994, p. 319 *apud* HUTNYK; KALRA & KAUR, 2005, p. 30).¹³ Assim, a presença de uma força cultural dominante resulta em um reconhecimento de uma diferença, o qual surge devido a marcadores não somente de gêneros, mas principalmente étnicos e raciais. O território, portanto, é fundamental na construção do espaço “imaginado”, contribuindo para um tipo de infinita travessia físico-psicológica do sujeito.

Conclusão

O estudo de narrativas como as das autoras nesse texto trabalhadas vem ocupando um espaço cada vez mais cuidadoso na crítica literária devido ao fato de na modernidade e na pós-modernidade as fronteiras e os limites estarem se tornando ainda mais policiadas. O objetivo daqueles envolvidos nos meios acadêmicos é observar a complexidade que o “território” abrange nas esferas do social, cultural e psicológico, a fim de contribuir na luta pela justiça social e pela igualdade.

É possível se conscientizar sobre os componentes envolvidos no movimento migratório na diáspora devido aos caminhos os quais conduzem as personagens Ponciá Vicêncio, da obra *Conceição* Evaristo e Florens, da obra de Toni Morrison. A travessia

¹²No original: “The first home is the mother. Later in life, broad and complex social associations expand and reinforce the sense of home. [...] With distance from home a person is temporarily or permanently dissociated from it and becomes both more conscious of its role in life [...] as its contribution to personal sustenance and psychological well-being.”

¹³No original: “[...] diasporic consciousness is ‘entirely a product of cultures and histories in collision and dialogue’ (Clifford 1994:319).”

obrigatoriamente realizada por seus antepassados e, posteriormente, “voluntariamente” pelas personagens as levam à conclusão de que não existe um espaço geográfico dentro das sociedades em que vivem para que possam estar em paz, como seres humanos visíveis (positivamente).

Pode-se observar que o conceito de território está intrinsecamente relacionado com a questão do lar (“home”). O “lar” permite ao sujeito o descobrimento de novas maneiras de ver a realidade, assim como as fronteiras da diferença. O propósito da análise das obras de Evaristo e Morrison é romper com a maneira de olhar para o ideal de nacionalidade como algo homogêneo, rejeitando os elementos de categorização. Pretende-se trabalhar a diáspora como um processo que reflete sobre o comportamento das pessoas para com a sociedade em que vivem.

ABSTRACT: The aim of this text is to analyse the concepts of territory, home, nation, according to the process of the transition of the characters on account of slavery – in *A Mercy* (2008), by the north-american afro-descendent writer Toni Morrison -, or voluntarily, as it is in the work of Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* (2003).

Key- words: Diaspora; Territory; *Middle Passage*; Home.

Referências

- CHALIAND, Gérard; RAGEAU, Jean-Pierre. Introduction: The problem of diásporas. In: _____. *The Penguin atlas of diásporas*. New York: Viking, 1995. P. XIII-XXI.
- DAVIES, Carole Boyce. Negotiating theories of “going a piece of the way with them”. In _____. *Black women, writing and identity*. Migrations of the subject. New York: Routledge, 1994, p. 38-59.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Maza edições, 2003.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006, p. 23-65.

HUTNYK, John; KALRA, Virinder S. & KAUR, Raminder. Home and Away: Social Configurations of Diaspora. In ____: *Diaspora & Hybridity*. Sage: London, 2005, p. 8-27.

MORRISON, Toni. *A Mercy*. London: Vintage, 2009.

TERKENLI, Theano S. Home as a Region. In ____: *Geographical Review*. Vol.85, nº 3, p. 324-334.

VOLPE, Miriam Lúcia. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2004.

Risco e riso na crônica brasileira contemporânea: Traços de uma identidade nacional

Teresa Cristina da Costa Neves¹

RESUMO: A abordagem da temática do risco sob o enfoque do riso é prática recorrente nas crônicas brasileiras contemporâneas. Tais textos sintetizam uma tendência na qual o risco se impõe como objeto e o riso se revela como estratégia. Sugerem ainda que, ao tornar risíveis as ameaças, os cronistas exprimem o ânimo dos brasileiros para enfrentar aflições pessoais ou coletivas. O estudo desses relatos permitirá identificar, na confluência entre risco e riso, aspectos culturais significativos de uma identidade nacional.

Palavras-chave: Crônica; Riso; Risco; Identidade.

O exercício da crônica permite ao prosador ser poeta, ao jornalista ser filósofo, ao contador de casos ser historiador, ao escritor trágico ser cômico, e assim por diante. (William Valentine Redmond)

Influenciado pelos sentimentos de solidariedade e confraternização suscitados pelo espírito de Natal, Luis Fernando Verissimo (2008, p. 47-48), em sua crônica *Definições*, indaga: “Como seria se, em vez do exemplo de Cristo, nos defrontássemos com uma emergência definidora de caráter? Como o anúncio de que um asteróide iria se chocar com a Terra, e não houvesse nada a fazer para evitar o fim?” Neste caso, raciocina o cronista, seríamos a primeira geração do planeta a viver com a certeza pré-calculada de seu fim – “e a última, claro”.

No texto, o autor se dedica a confrontar possibilidades antagônicas para nosso comportamento diante do suposto fim iminente:

Nos convenceríamos, finalmente, de que somos uma única espécie frágil num planeta precário e viveríamos nossos últimos anos em fraternidade e paz ou reverteríamos ao nosso cerne básico e calhorda, agora sem qualquer disfarce? Nos tribalizaríamos ainda mais ou descobriríamos nossa humanidade comum, e como eram ridículas as nossas diferenças? [...] Perderíamos todo interesse nos prazeres da carne e trataríamos de salvar nossa alma ou, pelo contrário, nos entregaríamos à lascívia, ao deboche e à gula, pagando tudo com cheque? (VERISSIMO, 2008, p. 47-48)

Ao considerar a hipótese de haver “foguetes salvadores e bases na Lua e em Marte esperando os sobreviventes”, cogita quem seriam os escolhidos numa eventual fuga do

¹ Doutoranda do PPG Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFJF; Professora adjunta do Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFJF

“planeta condenado”. Concorde que uma “natural hierarquização” incluiria os fortes e férteis, em benefício da continuidade da espécie. Também médicos e técnicos, por razões óbvias, bem como empreendedores, em prol dos negócios. Mas não abre mão: na lista de passageiros desta última viagem teriam de estar “cronistas de meia-idade (ou, vá lá, dois terços de idade), sem dúvida”. E justifica: “A humanidade precisa de cronistas, para lhe explicar seu destino desconhecido e distraí-la. [...] Cronistas são indispensáveis! Ou então espero que aceitem reais.”

Já em *Grande qualidade de vida*, João Ubaldo Ribeiro (2009) se diz “um dos sujeitos mais ameaçados” que conhece, confessando-se em dúvida sobre a “considerável melhora da qualidade de vida” que – asseguram – vem experimentando. Sua suspeita advém das “providências” que o fazem tomar e das “violências” que é obrigado a cometer contra si mesmo.

Antes eu comia do que gostava. [...] Meus avós, todos mortos depois dos noventa [...], comiam banha de porco e torresmo regularmente. [...] Depois disso, [...] fulminaram o leite [...]. O ovo sofreu ataque violentíssimo, assim como o açúcar [...]. Claro, mudaram de ideia a respeito do ovo recentemente, mas a mudança de ideia deles só pode ser vista com desconfiança. (RIBEIRO, 2009)

A lista de restrições prossegue: “Melhor, na verdade, abolir manteiga inteiramente. [...] Carne vermelha é uma abominação. Carne de porco é um terror. [...] Sorvete? Só para crianças, e crianças de pais irresponsáveis.” Sobre o “infeliz consumidor” de peixe grelhado paira a “ameaça” de que o produto esteja contaminado. Mesmo comendo “um peito de galinha sem uma gota de gordura” e acompanhado somente de legumes, “o infeliz se arrisca”. O cronista lamenta que até sua pressão arterial, antes considerada boa para sua idade, agora é alta, “e o pessoal dos 12 por 8 já começa a entrar na faixa de risco”.

Mas, aqui entre nós, se vocês no futuro virem um gordão tomando caldinho de feijão com torresmo no boteco, depois de um chopinho, [...] talvez seja eu [...]. Tanto eu quanto vocês vamos morrer [...], mas vocês [...] vão ter uma ótima qualidade de morte, falecendo em perfeita saúde e eu lá, no meu velório, com um sorriso obeso e contente no rosto dissoluto. (RIBEIRO, 2009)

Millôr Fernandes (2008), por sua vez, trata das “mágoas e dores” humanas em *O Banheiro*. Em suas palavras: “Num mundo atribulado, numa época convulsa, numa sociedade desgovernada, numa família dissolvida ou dissoluta, só o banheiro é um recanto livre, só essa dependência da casa e do mundo dá ao homem um hausto de tranqüilidade.”

Na versão do cronista, tendo se dado conta da falta de espaços livres, particulares e públicos, onde possa se proteger da “fúria destrutiva da proximidade forçada” de seus semelhantes, o homem civilizado se desesperou. Só recobrou “um instante de calma no dia em que de novo descobriu seu santuário” dentro da própria casa. “Se não lhe batem à porta”, ali, no banheiro, “tudo é segredo, ninguém o interroga, pressiona, compele, tenta, sugere, assalta”.

O chefe da casa, por exemplo, “examina com calma sua fisionomia, põe-se de perfil, verifica o grau de sua obesidade, reflete sobre vãs glórias passadas e decide encerrar definitivamente suas pretensões sentimentais, ânsia cada vez maior e mais constante num mundo encharcado de instabilidades”. A filha adolescente verifica certo detalhe físico, motivo de comentário ouvido na rua “com um misto de medo e desprezo”. A dona de casa, mãe de família, “pode amargurar-se até os soluços e sair, depois de alguns momentos, pronta e tranqüila, com a alma lavada e o rosto idem, para enfrentar sorridente os outros misteriosos e distantes seres que vivem no mesmo lar”.

Se o banheiro é “o que resta de indevassável para a alma e o corpo do homem moderno”, Millôr roga a Deus que “Le Corbusier ou Niemeyer não pensem em fazê-lo também de vidro, numa adaptação total ao espírito de uma humanidade cada vez mais gregária, sem o necessário e apaixonante sentimento da solidão ocasional”. Afinal, é aqui, “neste palco em que somos os únicos atores e espectadores, neste templo que serve ao mesmo tempo ao deus do narcisismo e ao da humildade”, que a atual civilização “encontrará sua máxima expressão, seu último espelho que é o propriamente dito”.

Os três textos e seus autores servem de ilustração ao que parece ser uma prática recorrente nas crônicas brasileiras contemporâneas: a abordagem da temática do risco sob o enfoque do riso. Sintetizam uma tendência na qual o risco se impõe como objeto e o riso se revela como estratégia. Sugerem ainda que, ao tornarem a ameaça risível, os cronistas exprimem nosso ânimo para enfrentar aflições pessoais ou coletivas.

Se a crônica é “por definição um texto datado”, que “consegue sobreviver [...] como gênero” estando “vinculada a um tempo” (CONY, 2008), presta-se então a pôr em evidência aspectos culturais relevantes de uma dada sociedade em determinado momento. E se suas manifestações, no Brasil de hoje, enlaçam risco e riso, é provável que nesta confluência residam traços de nossa condição atual. Investigar, portanto, por meio da expressão de seus cronistas, como e por que os brasileiros riem dos perigos que os cercam é conduta pertinente para melhor compreender características distintivas de uma identidade nacional.

1. Justificativa

O riso sempre foi um dos enfoques mais reveladores do homem exatamente pelos vínculos estreitos que mantém com seus desejos, sonhos e temores. Ainda que possam ter sido múltiplas suas atribuições em diferentes momentos da trajetória humana, uma de suas funções mais frequentes tem sido afugentar o medo, o pavor e o conflito, especialmente em períodos de crise e transição. Serve assim como válvula de escape, alívio, catarse. A sátira romana caçoou dos costumes; a paródia medieval tornou mais tolerável as aflições da Idade Média; a comicidade renascentista traiu a ambigüidade humana entre o fascínio por novas possibilidades e a incerteza diante da perda de referências. Ao longo do século XIX o riso alcançou progressivo prestígio; no século XX generalizou-se e invadiu diferentes esferas da vida.

Se o obscurantismo medieval rechaçou o riso, nosso tempo o tornou respeitável e popular. Se sua capacidade de abalar o poder já era conhecida, hoje se evidencia também sua habilidade em ocultar formas de dominação, porque estas dele se apoderaram. A Igreja, a política, os meios de comunicação se apropriaram do cômico, destituindo o riso de sua autenticidade e o aprisionando num disfarce onipresente. Rir é agora uma aptidão indispensável; levar-se muito a sério se tornou conduta inconveniente.

Admitir certa preponderância imprescindível do riso na vida contemporânea não significa, porém, destituí-lo de sua função crítica ou engajada. Denota, sim, o necessário reconhecimento da complexidade do universo que o envolve, especialmente quando se almeja entender sua conexão com outra particularidade inescapável de nosso tempo: viver em condições de risco. E se nos dias que correm o riso se faz tão essencial é porque sua feição contemporânea atribuiu-lhe um novo papel, o de prestar-se à constatação de nossa impotência.

Sentimo-nos impotentes, cotidiana e permanentemente, por força da desproporção verificada entre nossas responsabilidades objetivas – socialmente solicitadas e circunstancialmente exigidas – e aquelas que estamos efetivamente aptos a aceitar, assumir e praticar. O princípio da interdependência, que rege as relações contemporâneas globalizadas, faz de cada um de nós, queiramos ou não, objetivamente responsável por todos os outros. Ocorre, contudo, que as ações possíveis (quase sempre solitárias e empreendidas de maneira isolada) e as ferramentas disponíveis (com frequência, adquiridas e operadas de modo individual) são recursos inadequados para lidar com conjunturas constantemente instáveis e produzidas por forças que transcendem nossa compreensão e nossa capacidade de atuar.

Responsabilidade e impotência compõem, portanto, o estatuto paradoxal da existência humana na atualidade. A ambígua combinação entre práticas locais e implicações globais envolve contraditoriamente o poder e a incapacidade de agir e tomar decisões.

A única certeza possível é a de que estamos compelidos a viver em situações de risco. Riscos que não escolhemos correr e que, em muitos casos, estão fora de nosso controle. Não há quem possa ser chamado para pôr as coisas em ordem. A intensidade dos perigos, a dimensão presumível de suas conseqüências e a hipótese de que seja baixa a probabilidade de sua ocorrência despertam em nós um senso de destino. E a idéia de destino refere-se menos à natureza peculiar de seus golpes e mais à incompetência humana em antecipá-lo, que dirá dominá-lo.

Curiosamente, a sensação de que as coisas vão seguir, de qualquer forma, o próprio curso reaparece num mundo que um dia, animado por ideais iluministas, se julgou capaz de assumir domínio racional sobre si mesmo. Ironia do destino humano que se faz risível por sua incongruência, insubmissão, sua feição aflitiva e trágica. E se o risco pode ser traduzido em cômico no limite de sua tragicidade, como sugerem as crônicas inicialmente mencionadas, é possível que se situe aí sua interseção com o riso.

Com efeito, o cômico apresenta em sua estrutura um caráter eminentemente dialético. Ele inclui o trágico e se define dialeticamente por seu intermédio. Nas situações de comicidade, a conduta resultante é uma síntese e uma superação desses contrários. Há sempre um misto de alegria e tristeza no cômico e no risível. (MENEZES, 1974, p.11)

Na intenção de delimitar tal confluência por meio do estudo das crônicas brasileiras contemporâneas, cabe então indagar que riscos nos mobilizam e nos fazem rir segundo a percepção de nossos cronistas? Como se relacionam em suas escrituras os diferentes tipos de risco e as diversas expressões do riso? Como se articulam nos textos os traços globais e as marcas locais do risco e do riso? Que características distintivas podem aí ser observadas como definidoras de uma identidade nacional?

Gênero híbrido entre a literatura e o jornalismo que assume características peculiares no Brasil, a crônica distingue-se, afinal, como lugar privilegiado para a investigação das interfaces presentes em nossas práticas culturais. Modalidade jornalística prestigiada ou categoria literária “menor”, ela se oferece como espaço de mediação entre o registro do comportamento coletivo e a recriação artística de tais experiências. Permite, deste modo, a revitalização do debate em torno dos vínculos entre o sujeito da criação literária e as complexas relações interindividuais que se exprimem por seu intermédio.

2. Objetivos

Em termos gerais, pretende-se (1) estudar a temática do risco sob o enfoque do riso em crônicas contemporâneas brasileiras e (2) distinguir na produção de nossos atuais cronistas traços de uma identidade nacional.

São ainda propósitos específicos do estudo (1) reconhecer risco e riso como noções características e definidoras da vida contemporânea; (2) compreender a crônica como gênero literário-jornalístico adequado à manifestação de práticas culturais; (3) identificar a temática do risco em convergência com a abordagem do riso nas atuais crônicas brasileiras; (4) pesquisar as articulações entre as múltiplas espécies de risco e as variadas expressões do riso na produção atual de cronistas brasileiros e (4) investigar, nas crônicas a serem estudadas, traços globais e marcas locais do risco e do riso capazes de estabelecer vínculos identitários de nacionalidade.

3. Referencial teórico

Em princípio, o conceito de risco pode parecer desvinculado de qualquer importância peculiar para o nosso tempo em comparação a períodos precedentes. Afinal, os seres humanos sempre tiveram que se defrontar com adversidades ou acontecimentos casuais. Entretanto, culturas anteriores não se valeram da noção de risco. Na civilização romana, na China tradicional ou na Idade Média, as percepções de destino, sorte ou vontade dos deuses foram usadas em circunstâncias nas quais hoje tendemos a utilizar a concepção de risco. De acordo com Giddens, só se tem notícia de uma ampla utilização do vocábulo em sociedades orientadas para o futuro, ou seja, aquelas que encaram o tempo vindouro como um território a ser conquistado.

As culturas tradicionais não tinham um conceito de risco porque não precisavam disso. Risco não é o mesmo que infortúnio ou perigo. Risco se refere a infortúnios ativamente avaliados em relação a possibilidades futuras. [...] O conceito de risco pressupõe uma sociedade que tenta ativamente romper com seu passado – de fato, a característica primordial da civilização industrial moderna. (GIDDENS, 2007, p. 33)

Embora desde o advento da Modernidade a idéia de risco sempre estivesse presente, é no momento atual que esta noção assume relevância original e específica. Se o pensamento moderno supôs que o risco se configuraria como um modo de regular e normatizar o futuro,

submetendo-o ao domínio humano, hoje “vivemos num mundo em que os perigos criados por nós mesmos são tão ameaçadores, ou mais, quanto os que vêm de fora”. (GIDDENS, 2007, pp. 37, 48)

Nosso tempo não é mais perigoso nem arriscado que o das gerações que nos antecederam. Tampouco é provável que nossa insegurança derive de uma escassez de proteção, na medida em que herdamos um universo social organizado de modo a perseguir incessantemente proteção e segurança. Para Bauman, a aguda e irremediável experiência de insegurança é um “efeito colateral” da convicção moderna de que, empenhadas as habilidades corretas e aplicado o esforço conveniente, será possível se obter segurança. Se não é assim, deve haver um vilão, “um ato iníquo com intenção maldosa” capaz de explicar esta falha.

Podemos afirmar que a variedade moderna de insegurança é caracterizada distintamente pelo medo da maleficência e dos malfeitores *humanos*. Ela é desencadeada pela suspeita em relação a outros seres humanos e suas intenções, e pela recusa em confiar na constância e na confiabilidade do companheirismo humano, e deriva, em última instância, de nossa inabilidade e/ou indisposição para tornar este companheirismo duradouro e seguro, e portanto confiável. (BAUMAN, 2007, p. 63)

Ao substituir os vínculos inter-humanos naturais de parentesco e vizinhança por equivalentes artificiais, unificados por interesses compartilhados e rotinas comuns, a Modernidade nos levou a crer que a solidariedade triunfaria sobre a pertença como principal defesa contra um destino cada vez mais arriscado. Sob a pressão de forças globais irrefreáveis, porém, as proteções modernas artificialmente geridas foram atenuadas, desfeitas ou afastadas, sem que novas formas sociais estivessem aptas a assumir seu lugar. A tarefa de lidar com as incertezas é, assim, amplamente deixada a diligência e sagacidade individuais. À maior liberdade de escolha corresponde a crescente obrigação em optar por um estilo de vida capaz de garantir a própria segurança.

Paulo Vaz (2008) considera que este intervalo corresponde à passagem da sociedade disciplinar, descrita por Michel Foucault, para uma sociedade “de controle ou da fragilidade”, na qual a norma (ao mesmo tempo uma regularidade observada e um regulamento proposto) é substituída pelo risco, conceito primário com base no qual se estabelece a relação do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Já Bauman (2008, p. 18) lembra que riscos são perigos “cuja probabilidade *podemos* (ou acreditamos poder) calcular”; assim definidos, são “o que há de mais próximo da (infelizmente inatingível) certeza”. Cientes dos perigos envolvidos em nossas escolhas, nos damos conta de que a virtude que melhor pode servir a nossos interesses, agora, não é a conformidade às regras, que, afinal, são poucas e

contraditórias. A aptidão que mais nos será útil é a flexibilidade, ou seja, a presteza em mudar subitamente de tática e estilo, a agilidade em abandonar compromissos e lealdades, para perseguir oportunidades mais convenientes detectadas numa dada conjuntura.

Nessa perspectiva não surpreende que o riso tenha se revestido de comicidade nos dias de hoje. Ao estudar o malogro da vontade humana como expressão do risível, Propp (1992, p. 177) diz que “o riso nasce quando a vontade passa a ser de repente menosprezada e derrotada e quando esta derrota se torna visível a todos através de sua projeção exterior”. Deste modo, tanto “será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias banais”, quanto aquele causado por circunstâncias externas que revelem mesquinhez, mediocridade ou egoísmo. Nesse caso, conforme o autor, não existe “qualquer mescla de tristeza”, há antes “certa parcela de alegria maldosa”, posto que este último tipo de revés “possui um caráter de punição merecida”. Mesmo no caso em que aparentemente não haja culpa, o revés é justamente provocado por “uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções”. (PROPP, 1992, p. 94-95)

Tendo se dedicado a investigar o riso na história do pensamento, Verena Alberti (2002, p. 30) constata que “há, no campo das ciências humanas, toda uma série de estudos, ao mesmo tempo empíricos e teóricos, que investigam o riso e o risível em relação à vida social e à linguagem”. Nestes casos, nos quais se leva em conta um sistema, uma ordem ou uma norma, “o lugar do riso é em geral o da desordem ou da transgressão”. No âmbito das ciências sociais, por exemplo, nota-se a reiteração da índole transgressora do riso, embora se trate de uma violação concedida: “ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural, mas somente dentro de certos limites”. Percebe-se aí uma dupla face do riso.

Por um lado, a ligação do riso com o espaço da desordem tem como conseqüência o fato de a transgressão tornar-se, ela também, uma norma. [...] Por outro, observa-se que o posicionamento do riso ao lado da desordem confere-lhe um valor de liberdade, de purgação quase, em relação às coerções sociais. (ALBERTI, 2002, p. 31)

Alberti (2002, pp. 201-2) conclui, contudo, que o riso, tal como compreendido contemporaneamente, “é o que nos faz ver o mundo com outros olhos, [...] o que permite ultrapassar os limites do pensamento sério”. De acordo com tal entendimento, rimos “do desconhecido, da surpresa, daquilo que inverte subitamente as concepções estáveis do mundo”, pois o desvio da ordem nos revela o “outro lado” do ser.

[...] o desconhecido faz rir. Faz rir por passar muito bruscamente, repentinamente, de um mundo onde cada coisa é bem qualificada, onde cada coisa é dada em sua estabilidade, em uma ordem estável em geral, para um mundo onde de repente nossa segurança cai por terra, onde percebemos que essa segurança era enganadora e que, lá onde havíamos acreditado que toda coisa era estritamente prevista, ocorreu o imprevisível, um elemento imprevisível e arrebatador, que nos revela, em suma, uma verdade última: que as aparências superficiais dissimulam uma perfeita ausência de resposta à nossa expectativa. (BARTAILLE *apud* ALBERTI, 2002, p. 201)

Se, como afirma Propp (1992, p. 192), o riso tem o caráter de uma explosão e se um de seus princípios é a brevidade como norma de natureza artística, então podemos considerar que, em virtude da força de seu laconismo, a crônica é espaço potencialmente oportuno para a expressão do risível. Além disso, se há no riso, conforme acentua Propp (1992, p. 32), “diversidades nacionais historicamente determinadas”, a crônica – especialmente em sua modalidade satírico-humorística, de acordo com a classificação proposta por Beltrão (1980) – é “um modo genuinamente brasileiro de perceber e representar a realidade”. (PINTO, 2007, p. 9)

Como manifestações culturais, as crônicas são capazes de “produzir sentidos sobre ‘a nação’, [...] com os quais podemos nos identificar” (HALL, 2002, 51), construindo, assim, identidades. Permitem também ser compreendidas como “parte do estoque de respostas ‘locais’ que a sociedade foi capaz de formular para lidar com problemas globais e universais que lhe foram impostos”. (BARBOSA, 2006, p. xxi) Para Manuel da Costa Pinto, a escrita em “tom menor” da crônica relaciona-se com certa auto-imagem do Brasil, visto como país periférico, “apartado das grandes questões ocidentais” e “filho ilegítimo da civilização européia”.

Neste contexto, a crônica aparece como o lado positivo de nossa problemática identidade nacional: a uma realidade apequenada, sem alcance ou possibilidade de utopia, corresponde um gênero que dá cor e forma às miudezas da vida cotidiana, que encontra no humor, no deboche e na banalidade uma expressão saudável dessa informalidade social [...]. Ironicamente, portanto, a crônica surge de uma espécie de complexo de inferioridade da sociedade e da literatura brasileiras, para se transformar num gênero autenticamente brasileiro, com um acervo de textos cuja riqueza poucas potências literárias conseguiram acumular. (PINTO, 2007, p. 10)

RÉSUMÉ: L'approche de la thématique du risque sous l'éclairage du rire devient de plus en plus courante dans les chroniques brésiliennes contemporaines. Ces textes font le point de la tendance à imposer le risque comme objet aussi bien qu'à révéler le rire comme stratégie. Tout en rendant risible ce que nous accable, les chroniqueurs expriment l'hardiesse des Brésiliens face à des chagrins affligeants. L'étude de ces récits qui misent sur la jonction du risque au rire, mettra en évidence des aspects culturels significatifs d'une identité nationale.

Mots-clé: Chronique; Rire; Risque; Identité.

Referências

- ALBERTI, Verena. O riso e o risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BARBOSA, Livia. O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual do que os outros. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. Tempos líquidos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. Medo líquido. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BELTRÃO, Luiz. Jornalismo opinativo. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- CONY, Carlos Heitor. A crônica como gênero e como antijornalismo. Disponível em: <<http://www.saa.com.br/quadro/ponto/cronica.htm>>. Acesso em: 27 ago. 2008.
- FERNANDES, Millôr. O banheiro. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/textos/005/003.htm>>. Acesso em: 02 set. 2008.
- GIDDENS, Anthony. Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RIBEIRO, João Ubaldo. Grande qualidade de vida. Disponível em <http://br.geocities.com/dinesil/jur/2003/20030706-grande_qualidade_de_vida.html>. Acesso em 12 ago. 2009.
- MENEZES, Eduardo Diatay B. de. O riso, o cômico e o lúdico. In: Revista de Cultura Vozes, ano 68, vol. LXVIII, nº 1, p. 5-16. Petrópolis; RJ: Vozes, janeiro-fevereiro 1974.
- PINTO, Manuel da Costa. Crônica, o mais brasileiro dos gêneros literários. In: _____ (org). Antologia de crônicas: crônica brasileira contemporânea. São Paulo: Moderna, 2005, p. 7-13.
- PROPP, Vladímir. Comicidade e riso. Trad. Aurora Fortoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- VAZ, Paulo. Corpo e risco. Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/fi_4.htm>. Acesso em: 31 ago. 2008.
- VERISSIMO, Luis Fernando. Definições. In: _____. O mundo é bárbaro e o que nós temos a ver com isso. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 47-48.

Tessituras míticas em “Colheita” de Nélide Piñon

Sueli Maria de Oliveira Regino*

RESUMO: Sob o enfoque da crítica do imaginário, este artigo analisa imagens simbólicas e motivos arquetípicos presentes no conto “Colheita” de Nélide Piñon. Por meio dos mitemas recorrentes, são identificados alguns dos mitos atualizados na narrativa, tais como os das divindades da vegetação, do retorno do herói ao lar e de Narciso e Eco. Na atualização desses mitos observam-se: a dinâmica da projeção dos arquétipos *anima* e *animus*; o movimento da psique no percurso que conduz ao *self* e a configuração desse processo em um percurso iniciático.

Palavras-chave: Mitocrítica; Arquétipos; Iniciação; *Anima* e *animus*.

Nos contos reunidos em *Sala de armas*, de Nélide Piñon, observa-se a poderosa onipresença do universo mítico. Algumas narrativas remetem, desde os títulos, às tessituras do mito, como “Adamastor” e “Os mistérios de Elêusis”. De acordo com Gilbert Durand (1989), o mito é uma narrativa que reúne, de forma dinâmica, arquétipos e símbolos. Na análise de narrativas, a mitocrítica busca colocar em relevo os mitemas recorrentes e os mitos diretores, assim como as transformações significativas desses mitos, decorrentes do processo de atualização. É sob o enfoque da mitocrítica que este artigo analisa as imagens simbólicas e os motivos arquetípicos do conto “Colheita” de Nélide Piñon, inicialmente identificando os mitemas e, em seguida, observando como são atualizados os mitos presentes na narrativa.

Em linhas gerais, o conto relata o encontro, o amor, a separação e o reencontro de um casal. O narrador refere-se a essas duas personagens sem individualizá-las com um nome próprio, tratando-as, simplesmente, como “homem” e “mulher”. Assim como ocorre nos contos maravilhosos, essa generalização irá afastar as personagens da realidade objetiva, situando-as em um tempo e um espaço mítico. O casal vive um breve período de intensa paixão, até o momento em que o homem, tomado pelo desejo de lançar-se ao mundo, decide partir. Vendo-se só, a mulher permanece em casa “como os caramujos que se ressentem com excesso de claridade” (PIÑON, 1981, p.131). Segue-se uma longa espera, no decorrer da qual ela inicia uma jornada interior que a conduz a um encontro consigo mesma. A mulher segue por um caminho inverso ao do parceiro, que se lançara a uma viagem para fora, em busca do mundo exterior. Quando se reencontram, o homem percebe que deverá iniciar outra jornada: a do seu próprio processo de interiorização e amadurecimento.

* Doutora em Letras e Linguística e Professora de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

No que diz respeito aos mitos dominantes e ao processo de atualização mítica, desde suas linhas iniciais o conto “Colheita” apresenta grande número de sugestivas imagens simbólicas: “Um rosto proibido desde que crescera. Dominava as paisagens no modo ativo de agrupar frutos e os comia nas sendas minúsculas das montanhas, e ainda pela alegria com que distribuía sementes. A cada terra a sua verdade de semente, ele se dizia sorrindo” (PIÑON, 1981, p.133).

Os lexemas “semente” e “terra” que aparecem nos dois parágrafos iniciais do conto, assim como “colheita”, presente no título, retornam de forma recorrente na narrativa, configurando-se em núcleos de mitemas, os quais remetem aos mitos das verdejantes divindades das searas, responsáveis pela fertilidade dos campos. Entre essas divindades estão Deméter e Prosérpina, deusas que presidiam os mistérios iniciáticos nos templos de Elêusis. Outros mitemas, tais como o da “viagem do herói” e o da “a proibição de ver um rosto”, apontam para dois outros mitos: o de Ulisses e sua esposa Penélope e o de Narciso e a ninfa Eco. Apresentado sob diferentes formas, o motivo da ausência pode ser encontrado nos três mitos atualizados em “Colheita”. A confluência entre esses mitos se dará a partir das formas pelas quais a *anima* de um “eu” se projeta no “outro” em cada uma das narrativas míticas originais.

De acordo com as teorias de Carl Gustav Jung (1964), no que diz respeito ao processo de individuação, a *anima* é o arquétipo do feminino interiorizado no homem, enquanto o *animus* é o seu correspondente masculino, interiorizado na mulher. Quando ignorados, *anima* e *animus* podem personificar-se ou insinuar-se destrutivamente. Porém, se forem atentamente considerados e confrontados pelo ego, seus movimentos autônomos se desfazem e passam a atuar de forma positiva, como mediadores entre o consciente e o inconsciente, tornando-se indispensáveis para um eficiente relacionamento entre a psique humana e o mundo exterior. Quando as personificações da *anima* e do *animus* se desfazem, o inconsciente ressurge sob uma nova forma simbólica, que representa o *self*, o núcleo mais profundo da psique humana.

Nos casamentos, “as relações entre homem e mulher ocorrem dentro do tecido fantasmagórico produzido pela anima e pelo animus” (SILVEIRA, 1974, p. 97). Marie Louise von Franz, num trabalho em que analisa o fenômeno da projeção do *animus* e da *anima* (1993, p 90-92), conta como os bosquímanos do deserto de Kalahari disparam pequenas flechas nas nádegas das jovens que desejam cortejar. Se ela recolher a flecha e devolvê-la ao dono, está aceitando suas atenções, mas se quebrá-la, calcando-a sob os pés, o homem sabe que foi rejeitado.

A flecha, segundo von Franz, pode ser interpretada como uma projeção psíquica. Quando uma mulher projeta o seu *animus* em um homem, é como se uma parte de sua energia psíquica fluísse para aquele homem, alcançando-o com forte impacto e penetrando de forma semelhante a uma flecha. E assim, de forma súbita, estabelece-se entre eles uma conexão:

A flecha dos bosquímanos do deserto de Kalahari diz à moça: “A libido da minha anima tocou em você”, e ela aceita ou não. Mas a jovem não guarda a flecha, ela devolve-a; isto é, ele tem de receber de volta a projeção, mas, através dela, uma relação humana foi estabelecida. Todo o simbolismo do casamento está aí contido (VON FRANZ, 1993, p. 92).

Em “Colheita”, a personagem masculina é descrita com os seguintes atributos: ativo, ativo, alegre, semeador e independente. Trata-se de alguém muito jovem, que encontra a mulher e assim expressa a impressão que ela lhe causa nesse encontro: “sorriu, era altiva como ele, embora seu silêncio fosse de ouro” (PIÑON, 1981, p.133). A *anima* do homem, ao projetar-se na mulher, empresta-lhe sua própria altivez e garante a identidade inicial. Tocada pela libido da *anima* do homem, a mulher devolve-a em silenciosa aceitação e a relação se estabelece. O silêncio “de ouro” e a “reserva mineral” da mulher, qualidades prezadas pelo homem, irão contribuir para a manutenção do encantamento inicial, período em que os amantes só têm olhos para as respectivas projeções da *anima* e do *animus* no parceiro. No conto de Piñon, esse estado os levará a “se dedicarem a escavações, refazerem cidades submersas em lava” (PIÑON, 1981, p.134), numa referência ao aprofundamento da relação.

O homem, ao projetar sua *anima*, e a mulher, ao aceitá-la, fecham o círculo que delimita o espaço de “terras raras”, guardados pelas duas personagens como “soldados de uma fronteira estrangeira”, onde buscam se completar um ao outro. Ao encontrar a mulher, o homem-semeador, cuja vida era marcada pelo dinamismo de suas ações — definidas pelos verbos “dominar”, “agrupar”, “comer”, “distribuir” — assume o papel passivo de semente. “A cada terra a sua verdadeira semente, ele se dizia sorrindo” (PIÑON, 1981, p.134), mas a possibilidade de uma relação fecunda entre a mulher-terra e o homem-semente — que alcançaria sua expressão mais completa com a colheita, após a dormência do recolhimento germinativo, seguido do ativo crescimento e da frutificação — é abortada quando ele decide partir, embora reconhecendo que depende dela para “reparar certas omissões fatais” (PIÑON, 1981, p.134).

Questões referentes à identidade podem remeter ao mito de Narciso, o belo jovem a quem um oráculo vaticinara que viveria enquanto não visse sua própria face. A frase que inicia o conto: “Um rosto proibido desde que crescera” (PIÑON, 1981, p.133), sugere

indagações sobre os motivos dessa proibição e sobre a identidade daquele que carrega tal rosto. Uma resposta possível para essas questões é o conceito junguiano da androginia psicofisiológica do ser humano, determinada pela convivência da *anima* e do *animus*. Essa androginia é parcialmente aceita na infância, mas com a aproximação da adolescência intensificam-se as cobranças da sociedade quanto à definição dos papéis sexuais. A face feminina do homem e a face masculina da mulher tornam-se proibidas ao final do processo de crescimento que conduz da infância à adolescência. Em decorrência disso, devem ser negadas, ou embaçadas, ressurgindo somente como projeção da libido no momento da escolha amorosa. Apenas Narciso, belo e estéril, imobilizado na contemplação de si mesmo, não precisa de outro rosto além do seu. Em “Colheita”, ao afastar-se, insistindo em manter sua “independência”, o homem condena-se à esterilidade, como semente que abandona a terra.

É ainda o mito de Narciso que permite uma reflexão sobre outro importante aspecto do conto: a comunicação que se estabelece, ou não, entre as personagens. Quando o jovem Narciso se perde no bosque e é descoberto por Eco, a ninfa condenada por Hera a repetir apenas as últimas palavras de seu interlocutor, esta se apaixona pelo belo rapaz, mas não consegue lhe declarar seu amor. Depois de ser duramente repelida, Eco isola-se, definha, e é transformada pelos deuses em um rochedo. Sem comunicação adequada, que permita ao fluxo da libido amorosa trânsito em uma via de mão dupla, o amor torna-se estéril e duro como pedra. O *animus* projetado por Eco não encontra recepção favorável em Narciso e a consequência é a esterilidade e a petrificação.

De acordo com Carlos Byington, citado por Junito Brandão em *Mitologia Grega* Vol. II, Narciso seria um símbolo da permanência em si mesmo, enquanto Eco traduziria a problemática da troca, da vivência do outro. Narciso e Eco estariam portanto em “relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro” (BRANDÃO, 1990, p.178). Narciso, por amar apenas o que se apresenta como sua própria imagem espelhada, torna-se incapaz de uma comunicação verdadeira. Considerando-se que a interação comunicativa compreende alternância e troca, torna-se imprescindível a existência de um “outro” além do “eu” que fala. Eco, por sua vez, embora apaixonada por Narciso, também não consegue comunicar-se de forma satisfatória, pois não tem um discurso próprio. Seu discurso reduz-se à repetição fragmentada do discurso do outro.

Em “Colheita” a mulher silencia e, em silêncio, observa o homem, sem manifestar pedidos ou dúvidas. Detentor único do discurso, ele, ao partir, torna-se pródigo em desculpas e justificações. Ela apenas chora diante da decisão que leva o homem a abandonar as “terras

raras” e partir em busca de “alturas raras” (PIÑON, 1981, p.134). As imagens aladas e a representação do vôo, expressas pelos pássaros migratórios, são características das constelações de imagens simbólicas agrupadas pelo regime diurno do imaginário proposto por Durand e reafirmam a idéia de ruptura, de separação.

Ao ficar só, a mulher se tranca em casa, isolando-se dos parentes e amigos. Ainda assim, torna-se objeto de desejo da *anima* de outros homens, que “a consideravam disponível, sem marcas de boi e as iniciais do homem em sua pele” (PIÑON, 1981, p.134). Os aldeões enviam-lhe toicinho, peras e poemas. Presentes para o corpo e para a alma, que são devolvidos intactos, pois a mulher, na ausência do homem, projeta a libido de seu *animus* “nas coisas sagradas daquela casa” e, especialmente, no retrato “de olhos obscuros” e “semblante de águia”, deixado por ele como um duplo que o representasse, ocupando e garantindo o seu lugar até o momento do retorno (PIÑON, 1981, p.134).

De mulher-terra ela passa a mulher-semente e guarda-se entre as paredes da casa, a qual se transforma no símbolo do “si-mesmo” em seu aspecto mais feminino. E da mesma forma que as sementes, ela se aninha na cova seca à espera de águas que a façam germinar. Durante dias ronda o retrato do amado e, por fim, manifesta pela primeira vez, em forma de discurso, os seus sentimentos em relação ao homem que a abandonara: “porque você precisou de sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrificio da minha vida” (PIÑON, 1981, p.135). À noite, “confiando nas sombras”, ela retira o retrato e joga-o sobre o armário.

Ao livrar-se do último resíduo material, visível, do objeto de seu amor-projeção, a mulher sente que pode descansar. O isolamento, a mudança das roupas, o corte de cabelo, a escuridão e o desprendimento das lembranças do passado, representado pelo retrato do homem, são ritos de passagem de uma auto-iniciação, que levará a mulher à individuação. O *animus* fora confrontado com o *ego* e, por fim, “habitava seu corpo” (PIÑON, 1981, p.135). A partir de então, o seu destino de mulher seria: “olhar o mundo e sonhar com o rei da terra” (PIÑON, 1981, p.135). Como resultado do confronto entre *ego* e *animus*, o rosto da mulher se transforma e seu discurso cresce em importância, ganhando “a essencialidade das sentenças que merecem registro na eternidade das pedras” (PIÑON, 1981, p.135).

Com o passar dos anos, a espera da mulher começa a parecer demasiada e torna-se excessivamente penoso para ela conservar-se “dentro dos limites da casa” (PIÑON, 1981, p.136). Por fim, assim como Ulisses, que retorna no último instante, quando todas as possibilidades de resistência de Penélope pareciam se esgotar, diante da força e da audácia de seus pretendentes, o homem voltou e, imbuído do espírito que anima os heróis, aproximou-se

da casa e bateu três vezes à porta. A mulher não responde às suas batidas e só abre a porta quando ele, “ainda herói”, grita seu nome.

Ela o recebe e fala de seu sofrimento, afirmando que fora tão difícil que nem seu retrato pudera suportar. “Onde estive então nesta casa, ele perguntou. Procure e em achando haveremos de conversar.” (PIÑON, 1981, p.136). O homem movimenta-se sob o influxo das constelações simbólicas agregadas em torno do eixo estabelecido pelo regime diurno do imaginário, ao afirmar que as peregrinações haviam lhe ensinado que “mesmo para dentro de casa se trazem desafios”. E o desafio agora, para ele, era descobrir em que lugar havia ficado o seu retrato, o duplo que deixara para preencher sua ausência.

A mulher acompanha a busca, recordando as cartas que jamais enviara por ignorar onde encontrá-lo, e sua incerteza quanto ao destino a dar ao retrato. Para aquele que retornara, ela descreve minúcias de sua vida: seu modo de descascar frutas e a maneira de se alimentar. Conta sobre as raras visitas dos parentes, dos “regalos” que recebera dos homens da aldeia e comenta como recolhia os presentes, desfrutava-os até que se esgotassem neles “todas as reservas do mundo”, abandonando-os em seguida na porta dos fundos (PIÑON, 1981, p.138).

O “silêncio de ouro”, qualidade que, no início do relacionamento o homem afirma apreciar na mulher, é substituído por um fluxo contínuo de palavras, componentes de uma narrativa que se impõe, em crescente vigor. À medida que ela adensa o seu discurso, o homem percebe tê-la ferido com o seu “profundo conhecimento da terra” e percebe também que “o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada” (PIÑON, 1981, p.139). Por fim, a mulher lhe parece “mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, e mais voluntariosa por ter resistido com bravura aos galanteios” (PIÑON, 1981, p.139).

Ao projetar sua *anima* na mulher, o homem parece desejar conhecê-la íntima e profundamente. A mulher, por sua vez, repete em suas atitudes o procedimento do homem, projetando nele o seu *animus* e identificando-se com o objeto de seu desejo. Quando fica só, reclusa na casa, que passa a simbolizar o espaço sagrado de manifestação do *self*, ela assume um novo papel: o de semente. Após o abandono, as atitudes da mulher se caracterizarão pela concentração de energia, diferenciando-se, assim, diametralmente, das atitudes do homem, caracterizadas pela dispersão. A mulher, ao voltar-se para o centro de si mesma, descreve uma trajetória introspectiva, imprescindível para que o processo de individuação possa se concluir de forma satisfatória.

Diante das virtudes da mulher, o homem se lança a uma competição silenciosa, cujo primeiro indício encontra-se no começo do conto, quando ele afirma que depende dela para

“reparar certas omissões fatais” (PIÑON, 1981, p.139). Em alguém que atribui a si um “comportamento de potro”, um pouco infantil e um pouco animal, o reconhecimento da dependência pode gerar desejos de libertação. Mobilizado, simbolicamente, pelas constelações de imagens do regime diurno do imaginário, o homem-semente quer impor-se à terra, abrangê-la, superá-la, conhecer os mistérios de sua superfície, sem coragem, contudo, de penetrar no âmago de sua carne e entregar-se, confiante, às trevas de seu abraço.

No mito de Deméter e sua filha Perséfone, o tempo de permanência da jovem deusa nas regiões infernais, após ser raptada por Hades, divindade das regiões ctônicas, corresponde ao período de plantio e germinação da semente. O retorno da jovem deusa à superfície, para junto de sua mãe, se dá quando os primeiros brotos surgem sobre a terra, mas sua presença só se torna verdadeiramente completa com a colheita, quando se fecha o ciclo formado pelo nascimento, a morte e o renascimento do grão.

A mulher apodera-se de novas palavras e, ao ouvir o que ela diz, o homem sente-se sufocado por suas virtudes. Enquanto ela se compraz com o poder das palavras, descoberto com o retorno do homem, ele rasga o seu próprio retrato, joga-o no lixo e volta-se para as tarefas domésticas, abandonando-se à mulher que traz dentro de si, pois a conquista do *self* passa pelo abandono voluntário das *personas* e do confronto com a *anima*. A partir de então, o homem se mostrará cada vez mais atento às palavras da mulher, pois o que ela conta seria indispensável “ao mundo que precisaria aprender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre” (PIÑON, 1981, p.139).

No que diz respeito aos regimes da imagem, observa-se a passagem do noturno místico para o noturno sintético, transição que revela a natureza da trajetória à qual a mulher se lançara, e anuncia que, também para o homem, aproxima-se o momento da iniciação. O rosto negado desde que crescera poderia enfim ser recuperado. A semente, ao reconhecer sua terra, poderia germinar, crescer e frutificar, alcançando o destino final, anunciado no título do conto: a colheita.

Na análise do conto “Colheita”, de Nérida Piñon, os lexemas “semente”, “terra” e “colheita” configuram-se como núcleos de mitemas, os quais remetem aos mitos de divindades da vegetação, como Deméter e Prosérpina. Na análise simbólica, outros mitemas foram identificados, tais como o da “viagem do herói” e o do “rosto proibido”, os quais apontam para a atualização de dois outros mitos: o de Ulisses e sua esposa Penélope e o de Narciso e a ninfa Eco. Todos esses mitos apresentam o motivo da ausência, mas a confluência entre eles se consubstancia na forma pela qual a *anima*, ou o *animus*, de um “eu” se projeta em um “outro”. A análise mítica do conto de Piñon, a partir da identificação dos mitemas

recorrentes, possibilitou a definição dos mitos atuantes na narrativa e a observação de suas transformações significativas, decorrentes do processo de atualização.

ABSTRACT: Under the perspective of imaginary criticism, this article examines the symbolic images and the archetypes motifs in the tale “Colheita” of Nelida Piñon. By means of mythemes are identified some of the myths are currently in this narrative, like the myths of the gods of vegetation, of the return of the hero and Narcissus and Echo. Currently these myths are observed: the projection of the archetypes *anima* and *animus*; the movement of psychic in the journey that conduct to the *self*, and the form by which this trajectory configure a journey of initiation.

Key words: Myth-criticism; Archetypes; Initiation; *Anima* and *animus*.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. vol. II.. Petrópolis: Vozes, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Lisboa: Presença, 1989.
- JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- PIÑON, Nélica. Sala de Armas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SILVEIRA, Nise de. Jung - Vida e obra. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1974.
- VON FRANZ, Marie-Louise. O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas. São Paulo: Cultrix, 1993.

There is ‘nothing’ new under Carter’s sun ¹

Fabio Jarbeson da Silva Trajano²

ABSTRACT: The aim of this article is to investigate and analyse Angela Carter’s last two novels, *Nights at the Circus* and *Wise Children*, in the light of the main theories regarding intertextuality. In order to do so, there takes place the examination of several streams of thought concomitant with a comparative analysis to see to what extent Carter’s novels dialogue with such theories. The main contribution of this article lies in its attempt to relate Carter’s postmodern writing to the intertextual journey.

Keywords: Intertextuality; Postmodernism; Plurality.

*I am all for putting new wine in old bottles,
especially if the pressure of the new wine makes the
old bottles explode*³
Angela Carter

As it is inferable from the title, this article aims at discussing intertextuality and its nature as an ongoing process which entails the participation of a text’s author, its readers and the text itself, as well as its relation to previous texts in the construction of meanings. Of course, it is just impossible to refer to it and not to think of postmodernism since one of its main characteristics is this return to the past in order to appropriate textual material that is used to, concomitantly, install and challenge past representations known to the reader. Indeed, such a process is superbly illustrated by the epigraph above, which encapsulates the main feature of Angela Carter’s *oeuvre* and explains why her last two novels, *Nights at the Circus* (1984) and *Wise Children* (1991), have been chosen to exemplify the main points. In brief, Carter epitomises how a writer can use the potentially destructive and at once creative power found in at least doubly-coded intertextual relations so as to endow her own work with autonomous artistry even though a plurality of other voices might inhabit it.

A lot has already been said about the intertextual adventure: Ferdinand de Saussure, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Harold Bloom, all of them have already dwelt upon this topic and somewhat contributed to the propositions that pervade this article. It goes without saying that the moment the concept of intertextual relations is considered here, intertextuality itself takes place as the words and ideas, to a greater or lesser extent, echo other textual sources which have already been uttered and/or written some time in the past by the authors aforementioned and other people who also

¹ Ecclesiastes 1:9: “[...] there is nothing new under the sun”.

² Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

³ Carter: 1983, p. 69. See Matthew 9:17 in order to note Carter’s intertextual subversiveness.

undertook the task of brooding over it. According to Robert Stam, in a Carter-like analogy, this is a textually transmitted ‘dis-ease’ in which “any text that has ‘slept with’ another text, as a postmodern wag once put it, has also slept with all the other texts that that other text has slept with” (Stam: 2005, p. 27). Nevertheless, the author’s views and considerations, each reader’s cultural and informational background, as well as how this process of moving among texts is played out in this article surely determine how this meeting of past textual material takes place, either clashing against one another or coalescing as they mingle with new elements furnished by the writer and the reader. In other words, how the production of meanings is enacted.

To begin with, this intrinsic connection between postmodern culture and intertextuality is crystal clear in the way some writers, such as Carter, dialogue with past texts to debunk the various forms in which patriarchal discourse is constructed and inscribed as ‘natural’. Little wonder, then, that this constant presence of the past is suggested from the outset in *Wise Children* as the septuagenarian narrator, Dora, takes her readers on this time travel backwards: “Sometimes I think, if I look hard enough, I can see back into the past. [...] I am at present working on my memoirs and researching family history – see the word processor, the filing cabinet, the card indexes, right hand, left hand, right side, left side, all the dirt on everybody” (Carter: 1993b, p. 3). Nonetheless, the real point is that she is writing from “the wrong side of the tracks [...], the *bastard* side of Old Father Thames” (Ibid, p. 1). As Linda Hutcheon states about postmodernism:

Wilfully contradictory, then, postmodern culture uses and abuses the conventions of discourse. [...] There is no outside. All it can do is question from within. It can only problematize what Barthes (1973) has called the “given” or “what goes without saying” in our culture. History, the individual self, the relation of language to its referents and of texts to other texts – these are some of the notions which, at various moments, have appeared as “natural” or unproblematically common-sensical. And these are what get interrogated (HUTCHEON, 1990, p. xiii).

By means of these strategies Carter can put at work her intent to undercut the naturalised monological discourse by at once denouncing the opaque mechanisms which portray the ‘other’ as victim, monster and freak, and releasing the fantastic ‘demoniacal’⁴ power of the dialogical text. For instance, the Victorian poet Alfred, Lord Tennyson depicts dichotomically in the poem “The Princess” what the ideal social roles of men and women

⁴ Mark 5:9: “But he [Jesus] began to ask him [a man under the power of an unclean spirit]: ‘What is your name?’ And he said to him: ‘My name is Legion, because there are many of us.’”

would be⁵. In overt opposition to this ‘Angel in the House’⁶ picture and its gendered binary oppositions, Carter’s protagonist Fevvers in *Nights at the Circus*, whose story is set at the Victorian turn of the century (1899), also goes to the ‘field’, uses her ‘sword’ to fight and her ‘head’ to ‘command’ and make decisions until the moment her laughter, as a symbol of utmost subversion, takes up the entire globe. By doing so, Carter appropriates these images of womanhood available in nineteenth-century Western culture and subverts them through her *femme fatale aerialiste*. All in all, that is exactly how the network of textual relations is used by postmodernist writers to undermine dominant cultures which utilise received and established views which usually represent the ‘dangerous other’ to his/her detriment in terms of, for example, gender, race and class. Likewise, to provide a critique of how, among other things, ‘high’ art, popular culture, film, history, literature, myths and symbols also help legitimise the authoritativeness of hegemonic cultures.

Nonetheless, the way the intertextual process takes place, its outcome, as well as how and to what extent the elements involved inform it and one another is apparently far from a general consensus. In fact, some questions can be raised by now, such as: Which element prevails in the intertextual process: the author, the reader, the intertextual relations or the text itself? How far goes the issue of influence in the author-to-author relationship? How far and in which manner does intertextuality inform interpretation? How far can source texts be traced? Is the concept of intertextuality and its potential to produce meanings a threat to the author’s existence? In an attempt to reach at least reasonable conclusions, it is a good idea to have a look at the most known assumptions written so far about this issue.

First, unlike Saussure who claims that “language itself is not a function of the speaker. It is the product passively registered by the individual. It never requires premeditation [...]” (Saussure: 1983, p. 14), positing, thereby, that every act of communication and its inherent choices derive from a system which came to be before the speaker, Bakhtin believes that “[l]anguage acquires life and historically evolves [...] in concrete verbal communication, and not in the abstract linguistic system of language, not in the individual psyche of speakers” (Bakhtin; Volosinov: 1986, p. 95). That is to say, different from Saussure who sees the subsequent meaning as something generalised which pre-exists and is beyond the reader’s power as it depends upon the abstract system of language, Bakhtin endorses the idea that meaning is attained in concrete verbal communication. More importantly, it can be inferred

⁵ “Man for the field and woman for the hearth: / Man for the sword and for the needle she: / Man with the head and woman with the heart: / Man to command and woman to obey”.

⁶ This well-known expression stems from Coventry Patmore’s famous poem.

from Saussure's concept that it is from this abstract system that "authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition" (Allen: 2000, p. 11). Therefore, however more plausible Bakhtin's theory might seem in comparison with Saussure's as the construction of meaning really varies according to the contexts and the participants involved, what matters thus far is that Saussure's proposition does recognise from the start that texts are interconnected somehow, even if in the individual psyche of speakers, and that writers invariably draw upon this ever-flowing fountain.

Notwithstanding, perhaps one of the most germinal concepts immanent in the study of intertextuality is that of how texts relate to one another dialogically. In effect, since Bakhtin brought this reasoning to the fore, it has helped debunk the idea of the adamic word and, as a consequence, the concept of one single original meaning as though there had been nothing textual before:

any utterance, in addition to its own theme, always responds (in the broad sense of the word) in one form or another to others' utterances that precede it. The speaker is not Adam, and therefore the subject of his speech itself inevitably becomes the arena where his opinions meet those of his partners (in a conversation or dispute about some everyday event) or other viewpoints, world views, trends, theories, and so forth (in the sphere of cultural communication) (BAKHTIN, 1986, p. 94).

Hence, regardless of the efforts to enforce the 'theological' word as being the unquestionable divine truth in order to perform every sort of repression and dominance, this polyphonic chain of utterances paves the way for the enactment of the potential 'evil' of the plurality of voices inherent in the intertextual world and the unstable nature of the word as for meaning. In other words, there is no such a thing as the unitary word stemming from a god-like author as it is highly susceptible to influences which might vary depending upon time, place, addresser, addressee and 'the already said'. In order to allow for dialogism in *Wise Children*, Carter establishes a conversational tone from the beginning as her first-person narrator openly invites the reader into the story and makes it clear that hers is an alternative view: "Good morning! Let me introduce myself. My name is Dora Chance. Welcome to the wrong side of the tracks. [...] we've always lived on the left-hand side, the side the tourist rarely sees" (Carter: 1993b, p. 1). In addition, another Bakhtinian term much used to refer to this aspect of intertextuality is *heteroglossia*, in which the Greek words *hetero* and *glot* mean 'other' and 'tongue' or 'voice', respectively (Allen: 2000, p. 29). Not surprisingly, this

diversity of voices also pervades *Nights at the Circus*. Maybe the first moment it becomes evident is when it is clear that Jack Walser's male-produced journalistic speech is not to prevail once Fevvers and Lizzie usurp his hegemonic control of the narrative and start emasculating him little by little as soon as Lizzie "seizes the narrative between her teeth" (Carter: 1993a, p. 32).

After these initial considerations on the unavoidable interrelationality among texts, another noisy voice that undoubtedly stands out in the theoretical crowd is that of Kristeva who, by the way, also first used the term intertextuality. With regard to her proposition, it is noticeable how it manages to mingle both Saussurean and Bakhtinian stands: she is an exponent of Bakhtin's dialogism and she argues that it takes place in the abstract system of language and not in specific social situations. Nevertheless, Kristeva recognises the importance and intrinsic presence and influence of the social text through ideological structures and struggles. Moreover, she defends that the production of meaning is in part played out within and without the text, in the text itself and in the social text simultaneously, in a way that the past setting is always taken into account as meaning is constructed (Allen: 2000, p. 35-9). Similarly, Carter's works mirror the moment in which they were written and the corresponding aesthetics of postmodernism, but never stop echoing the past social text. This is so much so that she appropriates prevailing images of womanhood in the nineteenth century and, by inscribing them, aims also to deconstruct them as human constructs or, in other words, she "reappropriate[s] forms of the past to speak to a society from within the values and history of that society while still questioning it" (Hutcheon: 1995, p. 12). Therefore, it is by using the prevailing discourses from within the appropriated past text that the present-day without concomitantly subverts the erstwhile without and unveils the opaque mechanisms operating in society today. Thus, it is due to this on-going process that the Bakhtinian term 'polyphonic novel' is so appropriate and Kristeva adopts the same reasoning.

Nonetheless, by positing the author's demise in his famous article "The Death of the Author" (Barthes: 1977b, p. 142-148), the poststructuralist Roland Barthes is much probably the one who has provided the most controversial postulate. According to Lorna Sage's memories of the time it was released, "[i]f you renounced and denied the author's power over the text, the author's traditional authority, you were symbolically defying too the patriarchal power that decreed *your* place in the book of the world" (Sage: 2007, p. 3). Likewise, Carter also seems to have enjoyed greatly her share of the pleasure and "the euphoria of spitting in Almighty conformity's eye":

Truly, it felt like Year One... all that was holy was in the process of being profaned... I can date to that time... and to that sense of heightened awareness of the society around me in the summer of 1968, my own questioning of the nature of my reality as a *woman*. How that social fiction of my 'femininity' was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing (CARTER, 1983, p. 70).

To begin with, Barthes does not deny Kristeva's 'permutation of texts' (Allen: 2000, p. 35). Much on the contrary, he recognises the dependence the text has in relation to language and the latter's immemorial continuous histories of meaning. Besides, two images are of significant importance in his proposition, namely the text as a never-ending fabric "woven out of numerous discourses and spun from already existent meaning" (Allen: 2000, p. 67) and the 'demoniacal'⁷ power of the dialogical text.

As a matter of fact, by arguing that the concept of an author is first and foremost a modern and capitalist construct which does not give so much prominence to the abstract text and its content as it does to the concrete work and the name attached to it for the sake of profit, Barthes's chief goal, which thoroughly accords with Kristeva's line of thought, is to undercut the 'myth of filiation' which encompasses notions of paternity, traditional source text, origin and influence (Ibid, p. 69). That is to say, discourses which corroborate the existence of an individual and unified authorial consciousness which furnishes every and single text with a central and legitimate meaning. Interestingly, by means of a plot which resembles such an attitude towards the dominant stream of thought, Carter also relativises the borders between legitimacy and illegitimacy in *Wise Children* by calling into question the legitimacy and 'high' culture of the Hazard's descendants, which is made up of traditional Shakespearean actors who boast a hierarchical theatrical reputation which stems back from the nineteenth century in the forefather and patriarch Ranulph Hazard. Actually, it is from the outset, by raising doubts about Ranulph's paternity, as rumour has it that in fact Cassius Booth is Melchior's and Peregrine's real father, that metaphorically the 'myth of filiation' is challenged and refused by the exposition of several fake paternities that are brought to light throughout the novel. In the end, what takes place is a democratisation of classes, language and culture which ends up with Melchior recognising publicly his paternity, putting an end to the Chance sisters' bastard status and, in a way, debunking once and for all the 'myth of filiation'.

Nonetheless, in order to fulfil his principal objective as enunciated above, Barthes conspicuously questions the author's existence in what ostensibly is a complete denial of his/her voice in the text. Indeed, Barthes claims that it is language that speaks, 'performs', and not the author, which makes writing itself an impersonal act (Barthes: 1977b, p. 143). In

addition, he makes a difference between two sorts of readers: those who look for a stable meaning in the text and those who enact a pluralist textual analysis that paves the way for the disruptive power of intertextuality, which is utterly opposed to the practice of criticism that not only aims at providing the text with a final meaning, but also endorses the idea of deciphering the authorial presence that supposedly underlies the text (Ibid: 1981, p. 43-44).

By doing that, Barthes apparently bestows on the reader by far the most important part in the construction of meaning and the production of the anti-monological text to the author's detriment, and reinforces it when he states that "a text's unity lies not in its origin but in its destination" (Barthes: 1977b, p. 148). To a certain extent, such a statement would be indisputably accurate as there will surely be as many meanings as readers, which underpins the plurality of voices in opposition to the holy and unquestionable word stemming from a god-like author, as well as the idea that meaning fluctuates from reader to reader. All things considered, once he supports the idea of a plurality of meanings, his proposition seems somewhat comparable to that of Kristeva's, except for the fact that he places too much of an emphasis on the Author's inexistence. Further, despite the famous motto "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author", even the reader's importance is apparently underplayed when Barthes says that this destination cannot be personal anymore, that "the reader is without history, biography, psychology" (Barthes: 1977b, p. 148). In spite of these seeming controversies, for the sake of clinging only to the widely known Barthesian view that 'the Author is dead', perhaps it is better for the time being to agree with Allen that in Barthes's hands the text "foregrounds dramatically the productive role of the reader" (Allen: 2000, p. 68-9).

Furthermore, both Barthes and Kristeva understand that the author as a subject is 'lost' in the text, that the authorial 'I' stops being a 'subject of utterance' and becomes a mere 'subject of enunciation' (Ibid, p. 40-42). Nevertheless, the extent to which the author is 'lost' seems arguable as, for instance, several autobiographical elements can be spotted in Carter's work, which makes her neither thoroughly 'dead' nor 'untraceable'. Effectively, the giantess Fevvers reminds a lot of how Carter must have felt during her personal experience living in Japan, a foreign country which was like Jonathan Swift's land of Brobdingnag (*Gulliver's Travels*) for her, a place in which her size, skin and the colour of her hair made her feel like a real freak: "In the department store there was a rack of dresses labelled: 'For Young and Cute Girls Only'. When I looked at them, I felt as gross as [the giantess] Glumdalclitch⁷. I wore

⁷ Glumdalclitch is the giantess who takes care of Gulliver and whom he grows fond of.

men's sandals... the largest size [...]" (Carter: 1981, p. 8). For this reason, Barthes's proposition that the author is dead sounds rather far-fetched. Eventually, he himself somewhat admits how utopian it is: "[e]ven a radically avant-garde text [...] needs 'its shadow: this shadow is a *bit* of ideology, a *bit* of representation, a *bit* of subject'" (Barthes: 1975, p. 32). Perhaps a better way to put it is Carter's, who "went in for the proliferation, rather than the death, of the author" (Sage: 2007, p. 58) which is not far from Barthes's view for he himself claims that those readers who perform textual analysis are the real 'writers' of the text (Allen: 2000, p. 69-70).

Two well-known theoreticians who have also contributed immensely to the comprehension of the intertextual journey are the structuralists Genette and Riffaterre. To begin with, Genette does not see in any way literary works as original pieces of text. Much on the contrary, he understands that every single element is obtained from a transcendent enclosed system and the manner in which it is done is somehow and in different degrees purposefully concealed by the author. As a result, the critic receives more prominence on account of his presumable task of unveiling and making known the way this borrowing of elements and articulations among texts are performed (Allen: 2000, p. 96-7). Furthermore, by drawing upon Bakhtin's dialogism and Kristeva's intertextuality, which for him take place in the abstract system of language, Genette provides what can be seen as a more minute view of the intertextual process. Thus, instead of Kristeva's 'intertextuality' he uses the term 'transtextuality' to refer to "all that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts" (Stam: 2005: p. 27; Genette: 1997a, p. 1), and divides it into five categories, to wit intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality and architextuality.

In very few words, the first category boils down to the connection between two or among several texts and even the presence of one within the other "in the form of quotation, plagiarism, and allusion" (Stam: 2005, p. 27; Genette: 1997a, p. 1-2).

Next, paratextuality has to do with the existence of extra textual material that might inform the reader's final understanding of the main text. Nonetheless, so as to comprehend better its enactment, it is necessary to know that 'para-' is an ambiguous prefix which refers both to 'within' and 'without'. Hence, in order to furnish a work with these 'external' elements, not only the author but also editors and publishers may resort to peritexts and epitexts: the former made up of "titles, chapter titles, prefaces and notes [...] dedications, inscriptions, epigraphs", and the latter of "interviews, publicity announcements, reviews by and addresses to critics, private letters and other authorial and editorial discussions – [literally] 'outside' of the text in question" (Allen: 2000, p. 103-6). In effect, a very good

example of epitextual material is an article in which Carter talks about her maternal grandmother, who took her to the village of Wath-upon-Deerne no sooner had she been born in 1940 to spend the wartime safe and sound:

[She] was a woman of such physical and spiritual heaviness she seemed to have been born with a greater degree of gravity than most people. She came from a community where women rule the roost... [...] and she overshadowed her own daughters, whom she did not understand – my mother, who liked things to be nice; my dotty aunt (CARTER, 1977, p. 43-44).

After reading this excerpt, it comes as no surprise that unlike the absent motherly figure, grandma is a strong presence for the narrator in *Wise Children*, principally during the blitzes: “[s]he [Grandma Chance] was our air-raid shelter; she was our entertainment; she was our breast” (Carter: 1993b, p. 29). Thereby, it is just impossible not to admit that the possession of this autobiographical experience bears a considerable influence on the subsequent reading of the novel, which shows also that paratextual components can be used to intentionally circumscribe meaning (Genette: 1997b, p. 407).

Third, metatextuality is the sort of transtextuality in which a text overtly or covertly refers back to another and establishes with it a relationship which may range from eulogy to criticism (Ibid, p. 102). Interestingly, as Stam points out:

In the colonial and post-colonial eras, literature has often “written back” against empire, often in the form of critical rewriting of key texts from the European novelistic tradition. [...] Another recent trend within literature involves the rewriting of a novel from the perspective of secondary or even imaginary additional characters (STAM, 2005, p. 28-29)⁸.

Carter endows *Wise Children* with this postcolonial aspect by rewriting the nineteenth-century social text through into the twentieth century and knocking Shakespeare off the pedestal he used to be put on during the Victorian spread of cultural Englishness through the colonies which had the bard as its main symbol: “Ranulph’s evangelical zeal for spreading the Word of Shakespeare is so great that he ‘crosses, crisscrosses’ the globe, travelling ‘to the ends of the empire’ in his efforts to sell the religion of Shakespeare and the English values he represents” (Webb: 1995, p. 283; Sanders: 2008b, p. 52). Indeed, the whole novel is strewn with Shakespearean references in such a way as to portray the bard in his pre-canonised condition by travestying him in other media such as the cinema and the television.

⁸ This extract is superbly illustrated by Carter’s short story “Black Venus” in which two discourses meet, clash and interweave from the beginning to the end, namely that of the French poet Baudelaire and of his black lover Jeanne Duval. By taking into account the poet’s biographers, who were rather generous to him and less kind to Duval, Carter appropriates Baudelaire’s “Black Venus” poems and undercuts the prevailing ideology by changing Duval from object to subject and giving her a voice which has been denied by history.

By doing so, Carter challenges the traditional borders between ‘high’ and ‘low’ cultures, represented by the Hazard dynasty and the Chance sisters, respectively, to prove her point that “Shakespeare just isn’t an intellectual” (Sage: 1992, p. 186)⁹. In the end, what is left is a decaying empire in the picture of the beggar Gorgeous George tattooed with a map of the world featuring the erstwhile British colonies in pink. Once ‘Clown Number One to the British Empire’, now the sight of him makes Dora exclaim “Lo, how the mighty are fallen” (Carter: 1993b, p. 150, 196; 2 Samuel 1:27). After all, “George shows us an empire falling: having once dominated the world, this Englishman can now be master of only one space: his own body” (Webb: 1995, p. 286). Different from that, as the novel ‘closes’, the septuagenarian old sisters dance and sing along Bard Road for, by now, they are impregnated with joy and self-assertiveness as a result of the eventual democratisation of language.

The fourth transtextuality explains the nature of the interdependence between a text and an anterior one, the ‘hypertext’ and ‘hypotext’, respectively, in which the former “transforms, modifies, elaborates, or extends” the latter (Allen: 2000, p. 107-8; Stam: 2005, p. 31). With regard to this category, a point that is usually raised is to which extent the ignorance or even the inexistence of the earlier text can detract from the appreciation of a work, and influence the construction of meaning. According to Genette, that needs not be an issue as texts can be read either autonomously or in relation to the source text (Genette: 1997a, p. 397). In *Nights at the Circus*, for instance, there can be on the part of the reader lack of knowledge as to the intertextual reference to the legend of Leda and the Swan as well as Helen of Troy’s birth. Even though such a fact surely informs the reader’s understanding and makes his reading different from another’s who knows the hypotext, the text itself can still be read and appreciated on its own merits. Moreover, as Wisker states, “Carter’s particular talent is to make the complex accessible and amusing. The reader does not need to know the references, although this helps enrich reading, because she explains what each reference suggests” (Wisker: 2003, p. 10). Curiously, that is the reader once more acting on the production of meaning regardless of the author in a situation in which there takes place the clash between two dimensions: textual versus intertextual, namely a reading taking into account only the text itself being played off against another which considers the inter-texts (Allen: 2000, p. 115-16).

⁹ Perhaps that is why one of *Wise Children*’s opening epigraphs is a direct allusion to one of the most famous songs in Cole Porter’s late-1940s musical *Kiss Me Kate*, namely “Brush up Your Shakespeare”, in whose lyrics it is said that guys who know Shakespeare can impress the ladies. This time, however, it is Carter who makes a HUGE impression on her readers by knowing and transgressing this ‘universal’ Shakespeare. It worth noting that “*Kiss Me Kate* has Shakespeare’s misogynistic comedy *The Taming of the Shrew* quite literally at its core” (Sanders: 2008a, p. 29).

Finally, architextuality refers to “the generic taxonomies suggested or refused by the titles or subtitles of a text” (Stam: 2005, p. 30) and other textual references. That is, there are certain textual elements, architexts, which raise the reader’s expectations as for, among other things, genre, mode and theme owing to the fact that the whole literary system is based on these very same invariable, or at least gradually changing, components (Allen: 2000, p. 100-103). However, these self-same expectations are somewhat subverted in many ways by Carter. Actually, not to mention for now the real blurring of genres Carter performs, it is noteworthy the subversion she puts at work within one single genre as she does with the Gothic, which was much influential in nineteenth-century writing and is mainly characterised by the critique of an apparent social security and stability that deep inside masks doubt and deception by disempowering its victims. In the end, though, order is usually restored at the expense of those who go on under the yoke of “dominant middle-class white masculinist beliefs and behaviours” (Wisker: 2003, p. 18). Nevertheless, despite appropriating this literary genre, Carter writes in tune with contemporary feminist Gothic writing and, thereby, does not reproduce it entirely as her point of view is rather complicitous with that of the victim-to-be. As a result, she does not reestablish the former *status quo* for it would imply in the perpetuation of the concealed cruelties perpetrated and imposed by patriarchy. Therefore, even though Fevvers could become the target of destructive adulation by turning into a golden bird in a golden cage for the Grand Duke in *Nights at the Circus*, “in [Carter’s] hands, the seemingly adored but ultimately locked up, disempowered and sexually victimized ‘living doll’ escapes the domestic trap, celebrating her own identity and sexual power” (Wisker: 2003, p. 18-19, 28-30).

As for Michael Riffaterre’s theory, it is mainly based on the presuppositions that texts signpost how they can be decoded without any need to look back for textual reference and that readers have enough knowledge of the literary tradition and of society’s normative discourses to perform such a task (Allen: 2000, p. 125). That is, his thesis underpins the uniqueness of a literary text and its self-sufficiency. In effect, he provides an anti-referential semiotic approach in opposition to a referential mimetic one which chiefly characterises the poststructuralist concept of intertextuality. In this way, he favours the textual to the detriment of the intertextual by arguing that meaning construction is only possible owing to semiotic structures which connect and interrelate the innumerable elements which make up a literary text, which might range from a single word to a whole sentence. In other words, he somehow admits the existence of intertextual relations, but he does not see it as necessary to trace back the inter-texts to produce meaning. In addition, he claims that it is up to the reader to deal

with the problem of an eventual need for a mimetic reading. Actually, he conceives that reading and text interpretation occur first on a mimetic level. However, once the reader stumbles across the text's indeterminacies or ungrammaticalities, which do not necessarily have to do with sentence construction, he resorts to a semiotic level on which he tries to identify the semiotic units underlying the text (Allen: 2000, p. 115-16).

For Riffaterre, there is no room for ambiguity or ungrammaticality on a semiotic level, only final decidability. According to him, what there can be are 'syllepses', or words whose meaning might vary from a context to another as it is not intrinsic to them. Moreover, so as to solve any ungrammaticality to identify the relationship among semiotic units, the reader can also resort to an 'interpretant', a term borrowed from the linguist C. S. Peirce that refers to a word which makes clear the sort of common nature or connection these units share (Allen: 2000, p. 117-18). In fact, this 'interpretant' seems to be nothing but Riffaterre's hypothetical 'matrix' which may be a word that does not appear in the text and epitomises what the reader understands as the text's semiotic unity, that is the result of the transformation that the 'idiolect' or the author's artistry enacts upon the 'sociolect' or the normative discourses which pervade and prevail in the social sphere (Ibid, p. 119). In short, in order to perform a semiotic interpretation, the reader has to presuppose the inter-text, or the text in its pretransformational state, also called hypogram, that all in all is what Barthes styles 'the already read' that "is not located in the text itself but is the product of past semiotic and literary practice" (Ibid, p. 121-22, 124).

In accordance with Riffaterre's theory, the reader can enjoy Carter's works regardless of his/her lack of knowledge of the inter-texts because she makes them accessible by furnishing pieces of information which make possible presuppositions, for example, in *Nights at the Circus*. Proof thereof are the several direct and indirect references to the legend of Leda and the Swan as well as Helen of Troy's birth from the outset: Fevvers says she was hatched just like Helen and her shoulder parts are compared to those of her supposed father, the swan; baby Fevvers was found in a basket "sleeping among a litter of broken eggshells"; Walser raises the navel controversy as Fevvers claims to have been hatched just like the oviparous are; above Ma Nelson's mantelpiece there is a picture portraying the legendary encounter between Leda and the Swan; in the game the Grand Duke plays with Fevvers the last egg "was white gold and topped with a lovely little swan, a tribute, perhaps, to her putative paternity" (Carter: 1993a, p. 7, 12, 17-18, 28, 192).

At long last, Bloom's intertextuality is mainly characterised by a focus on the text's relational nature in which the text itself represents a synecdoche for a larger whole (Allen:

2000, p. 136). Interestingly, he defines as the only exceptions in terms of ‘truly original writers’ the Jehovist writer, Shakespeare and Freud in the sense that they are endowed with the status of fact or ‘facticity’ for it is impossible to eschew their influence. What is more, he claims that Shakespeare is the most factitious writer as he is a constant source of inspiration even to his readers’ personal lives: “Shakespeare did not think one thought and one thought only; rather scandalously, he thought all thoughts, for all of us” (Bloom: 1997, p. xxvii-xxviii). Curiously, Shakespeare is exactly the emblem that used to symbolise the British nineteenth-century imperialism that Carter adopts in *Wise Children* as the patriarchal backbone that is to be broken to pieces.

Nonetheless, perhaps what mostly calls attention to Bloom’s theory is the assumption that the intertextual process stems from two concomitant motivations: a need to imitate precursor writers and a desire to be original, which gives way to his ‘anxiety of influence’ which, by the way, takes place differently to the female writer who suffers from what Gilbert and Gubar style ‘anxiety of authorship’: “The son of many fathers, today’s male writer feels hopelessly belated; the daughter of too few mothers, today’s female writer feels that she is helping to create a viable tradition which is at last definitively emerging” (Gilbert; Gubar: 1979, p. 50).

Furthermore, Bloom points out the ‘reversal of power and authority’ that is played out once women disregard the charge of unnaturalness and take up the phallic pen to give voice to their female experience and put in action an articulated resistance to dominant constructions of femininity. Effectively, that is exactly what takes place in *Nights at the Circus* and *Wise Children*, in which the female voice debunks the prevailing views of womanhood by undercutting in many ways the patriarchal discourse that is installed just to be eventually subverted.

Summing up, it is unavoidable to attend to doubts and conflicting positions once dealing with intertextuality as they are by definition immanent in the dialogical nature of every text (Allen: 2000, p. 59). However, some conclusions can be drawn from this overview of the principal theories which deal with the textual material. First, it seems that all the elements analysed, the author, the reader, the intertextual relations and the own text contribute somehow and in different degrees to the construction of a multitude of meanings. Moreover, as Bakhtin claims, the final outcome also varies according to the context, which entails time, place and culture. With regard to the influence of (an) author(s) over another, it is apparently as likely to happen as it is that the final interpretation of a text is informed by the anterior endless voices which make it up. As for the concern to trace back sources, it seems so

unnecessary to the most important that is the text comprehension and appreciation as Genette and Riffaterre show. Besides, there will always be sources which will have been lost in time the closer it gets to the birth of language as it is known. Finally, the author's existence will never be threatened as his voice will ever be part of the numberless noisy ones which compose every single text. In the end, as Allen puts it, "there is never a single or correct way to read a text, since every reader brings with him or her different expectations, interests, viewpoints and prior reading experiences" (Ibid, p. 7).

RESUMO: O objetivo deste artigo é investigar e analisar os dois últimos romances de Angela Carter, *Nights at the Circus* e *Wise Children*, à luz das principais teorias que tratam da intertextualidade. Para tal fim, realiza-se um exame de várias linhas de pensamento em paralelo a uma análise comparativa a fim de se verificar até que ponto os romances de Carter dialogam com tais teorias. A principal contribuição deste artigo está em sua tentativa de relacionar a escritura pós-moderna de Carter à jornada intertextual.

Palavras-chave: Intertextualidade; Pós-modernismo; Pluralidade.

Bibliographical references:

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000. 238p.
- BAKHTIN, Mikhail M. The Problem of Speech Genres. In: EMERSON, Caryl; HOLQUIST, Michael (Eds.). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 60-102.
- _____; VOLOSINOV, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. London: Harvard University Press, 1986. 205p.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: _____. *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang, 1977. p. 142-148.
- _____. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975. 80p.
- _____. Theory of the Text. In: YOUNG, Robert (Ed.). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. London: Routledge, 1981. p. 31-47.
- BIBLE. English. *New World Translation of the Holy Scriptures*. New York: Watchtower Bible and Tract Society of New York, 1984. 1278p.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997. 157p.
- CARTER, Angela. 'Family Life' – 6, Time to Tell the Time. *New Review*, 4/42, p. 41-6, Sept. 1977.
- _____. *Fireworks: Nine Stories in Various Disguises*. California: Harper & Row, 1981. 133p.
- _____. *Nights at the Circus*. New York: Penguin Books, 1993a. 295p.
- _____. Notes from the Front Line. In: WANDOR, Michelene, (Ed.). *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983. p. 69-77.
- _____. *Wise Children*. New York: Penguin Books, 1993b. 234p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. London: University of Nebraska Press, 1997a. 490p.
- _____. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997b. 427p.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1979. p. 733.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1990. 268p.

_____. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995. 195p.

SAGE, Lorna. Angela Carter Interviewed by Lorna Sage. In: BRADBURY, Malcolm; COOKE, Judith (Eds.). *New Writing*. London: Minerva Press, 1992. p. 185-93.

_____. *Angela Carter*. Devon: Northcote House Publishers Ltd, 2007. 84p.

SANDERS, Julie. What is Appropriation? In: _____. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2008a. p. 26-41.

_____. 'Here's a Strange Alteration': Shakespearean Appropriations. In: _____. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2008b. p. 45-62.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (Eds.). Michigan: Duckworth, 1983. 236p.

STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: _____; RAENGO, Alessandra, (Eds.). *Literature and Film: A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*. London: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-52.

WEBB, Kate. Seriously Funny: *Wise Children*. In: SAGE, Lorna, (Ed.). *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. London: Virago Press, 1995. p. 279-307.

WISKER, Gina. *Angela Carter: A Beginner's Guide*. London: Hodder & Stoughton Educational, 2003. 88p.

Transgressões na obra clariceana: uma leitura de *Perto do coração selvagem*

Clarice Cerqueira Fernandes¹

RESUMO: *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, narra a travessia de uma heroína rumo à transgressão de uma sociedade patriarcal. Na obra, é possível observar uma nítida oposição entre o mundo da infância e do feminino ao mundo do adulto e do masculino. A partir da protagonista Joana, Clarice Lispector dá voz à mulher que, geralmente, ocupa na sociedade um lugar de ausência, de silêncio. O presente artigo teve como embasamento teórico *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir.

Palavras-chave: Escrita feminina; transgressão; *Perto do coração selvagem*.

E o tempo se conta mesmo em anos. Deus me livre se fossem dias. É como crescer ou envelhecer que só se vê em anos. Como é que se pode ver a curva tão larga das coisas se se está tão próximo como é o próximo dia? Pois se às vezes a palavra que falta para completar um pensamento pode levar meia vida para aparecer. (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 104)

Perto do coração selvagem, romance de estreia de Clarice Lispector, publicado em 1944, constrói a travessia de uma heroína rumo à transgressão e à construção de uma identidade pautada nos valores pessoais. A obra revela-nos a constituição de uma individualidade que se envereda na busca de um universo de sensações e que afronta os valores morais do mundo adulto moldado no patriarcalismo.

O objetivo do presente artigo é discutir, neste primeiro livro da escritora conhecida por fazer parte da denominada “geração de 45”, a existência de um discurso feminino transgressor a partir da trajetória da menina e da mulher Joana. Um discurso que, segundo Sandra Regina Goulart de Almeida, “ataca o sistema dominante em sua própria estrutura através de um texto densamente poético e fluido que destrói convenções tradicionais – uma escrita de ruptura e subversão” (ALMEIDA, 1998, p. 194).

No romance, sentimentos são levados à última consequência através do fluxo de consciência da protagonista Joana, contrapondo as experiências de criança às de adulta. A vida da personagem é conduzida rumo ao *coração selvagem*, importando-se com o bem estar próprio e preocupada com o que lhe pudesse satisfazer. Joana traz internalizada a transgressão

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

das normas sociais falocêntricas e, calcada nessa posição, busca compreender sua posição de mulher, sua alteridade e sua luta para estabelecer um discurso próprio.

Ainda conforme Sandra Regina Goulart de Almeida, o próprio nome da protagonista apresenta-se como possibilidade de transgredir valores conservadores. A Joana de Clarice Lispector “evoca Joana D’Arc, a heroína francesa que desafiou as convenções e a autoridade de uma sociedade patriarcal” (ALMEIDA, 1998, p.194).

Na infância, Joana viveu ao lado do pai, a quem confiou suas incertezas. A mãe morreu quando ela ainda era muito pequena; a conhecia apenas pelas descrições do pai. Este também morreu quando ela ainda era menina. Órfã, a protagonista vai morar com os tios, onde encontra severidade e incompreensão. A inadaptabilidade e o desconhecimento de si mesma faziam parte do processo de descobrir-se, encontrar a razão de ser de sua existência.

O estilo introspectivo e intimista de Clarice Lispector revela-nos episódios da infância e da vida adulta de Joana, em que há um questionamento dos valores morais da sociedade brasileira da década de 1940. Diante das indagações sobre o que é bom e mau, por exemplo, a resposta da personagem é singular:

- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
 - É?...
 - Mau é não viver...
 - Morrer? – indagou ele.
 - Não, não... – gemeu ela.
 - O quê então? Diga.
 - Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau.
- (LISPECTOR, 1980, P.55-56)

A moral não será apenas questionada, mas também transgredida. A heroína clariceana não hesitará em roubar um livro na presença da tia, apenas porque quis: “– Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.” (LISPECTOR, 1980, p. 52). Aos olhos do adulto, Joana torna-se um signo do mal, a própria *víbora*, alcunha dada pela tia quando presencia o furto.

A tentativa de interdição aos desejos da menina também são percebidos no meio escolar. Quando a professora propõe como tema de redação “E daí em diante ele e toda a família foram felizes” (LISPECTOR, 1980, p. 29); o que era para ser uma atividade simples e rotineira, torna-se um uma espécie de confronto com os valores da professora através de uma pergunta audaciosa de Joana:

“– O que é que se consegue quando se fica feliz – sua voz era fina como uma seta clara. A professora olhou para Joana.
– Repita a pergunta...?
Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
– Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
– Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? – repetiu a menina com obstinação.
A mulher encarava-a surpresa.
– Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...
– Ser feliz é para se conseguir o quê?” (LISPECTOR, 1980, p. 30)

Ser feliz na concepção dos contos de fadas concede ao gênero feminino um príncipe, um casamento e um *viveram felizes para sempre*. Para Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). Joana recusa a forma dada pelo social rumo a um destino pré-determinado. Daí a afronta no questionamento da protagonista.

Ao perguntar o que se ganha quando se é feliz, a personagem ameaça a estabilidade do imaginário predominantemente patriarcal, através da renúncia de um futuro tido como “promissor” pela busca do prazer. A felicidade não é uma meta para a heroína, pelo menos em seu sentido tradicional: prazer perene e ausência de sofrimento. Ela romperá intimamente com tudo aquilo que se apresenta como empecilho para sua realização individual, a busca do prazer.

Joana também transgride o tempo, desafiando a monotonia cronológica de uma forma lúdica:

... se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte o relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão. (LISPECTOR, 1980, p. 14)

Cria-se no romance um tempo *selvagem*, no qual a protagonista não vive uma história linear, e sim fluxos de acontecimentos. Há uma ruptura da linearidade. O passado não é algo acabado, mas *flashes* que ganham a dimensão do instante corrente. A infância, por exemplo, não será apenas uma lembrança para Joana; esta fase apresenta-se na forma presente: “Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...” (LISPECTOR, 1980, p. 49).

Na construção textual, intercalam-se momentos referentes à vida de Joana criança e à vida de Joana adulta. Passado, presente e futuro fundem-se. Cada período na vida da protagonista possui um tempo único, como se não houvessem diferenças entre a infância e a maturidade. O tempo existencialmente vivido e sonhado é o interior, através de um fluxo de consciência em que se pode retroceder, parar ou avançar. Assim, a vida de Joana resiste ao relógio.

E é pela transgressão do tempo que a heroína clariceana cria novas formas de tempo que possam comportar sua imprevisível lógica das sensações. A personagem descobre seu próprio corpo, sua identidade. Um corpo percorrido por sensações, sem limites ou contornos. O encontro com a imagem refletida no espelho causa em Joana estranhamento e surpresa:

Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. (LISPECTOR, 1980, p.72)

A mulher adulta também transgride ao não se submeter à hegemonia do discurso masculino. Joana será uma ameaça constante à representação estável buscada por seu marido Otávio: “Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis” (LISPECTOR, 1980, p.97). A protagonista questiona sua condição como mulher casada:

Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. (LISPECTOR, 1980, p. 159)

Segundo Simone de Beauvoir, a mulher, quando se casa, “recebe como feudo uma parcela do mundo” (BEAUVOIR, 1967, p.169), contudo torna-se uma “vassala” do marido. Ainda de acordo com a filósofa, “a mulher está votada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência” (BEAUVOIR, 1967, p.169). Joana transgride ao seguir o caminho contrário, ao buscar a transcendência.

No universo de Clarice Lispector, a condição feminina será inacabada, pronta para “tornar-se”. Citando a célebre máxima de Beauvoir:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 1967, p.9)

Dessa forma, ser mulher implica criar um corpo em abertura ao inacabado, como se não houvessem gêneros. Pode-se notar em *Perto do Coração Selvagem* uma identidade feminina que luta para apropriar-se de si mesma, longe do reflexo masculino, rompendo com definições preconcebidas, ao mesmo tempo em que desmonta estereótipos de ambos os sexos. Em Joana a condição excludente de ser homem ou de ser mulher é destuída. A essência do feminino é um “tornar-se” constante:

Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se” (LISPECTOR, 1980, p.150-151)

A protagonista de *Perto do coração selvagem* torna-se assim o discurso do *Outro* por excelência. Não é só a voz da criança que se insubordina à hegemonia do discurso adulto, mas também a voz da mulher se insubordina à hegemonia do discurso masculino. Não existem barreiras ou leis que impeçam Joana de transgredir e “tornar-se” mulher.

A heroína clariceana afirma o espaço de sua alteridade numa sociedade em que, geralmente, a mulher ocupa o lugar da ausência, do “não ser”. Para Sandra Regina Goulart de Almeida, a protagonista “pode tudo”, desafiando o sistema falocêntrico e expressando abertamente este desafio. “A descoberta do poder que habita em si mesma coincide com o entendimento de que suas palavras têm poder e capacidade de criar um lugar do discurso feminino da transgressão” (ALMEIDA, 1998, p.195). Nesse sentido, Clarice Lispector, a partir de sua obra literária inaugural, desafia a ordem simbólica masculina e desenvolve um espaço de expressão do universo feminino que até então encontrava-se silenciado.

RESUMEN: *Cerca del corazón salvaje*, primera novela de Clarice Lispector, narra la travesía de una heroína rumbo a la transgresión de una sociedad patriarcal. En la obra, es posible observar una clara oposición entre el mundo de la infancia y del femenino al mundo del adulto y del masculino. Desde la protagonista Joana, Clarice Lispector da voz a la mujer que, generalmente, ocupa en la sociedad un lugar de ausencia, de silencio. Este artículo tuvo como base teórica *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir.

Palabras-llave: Escritura femenina; transgresión; *Cerca del corazón salvaje*.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A modernidade da escrita de Clarice Lispector. In: SOUZA, Eneida Maria de (org). *Modernidades tardias*. Belo Hoirizonte: UFMG, 1998. p.187-196.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Uma *Alice* antropofágica em um Armazém carioca

Luciana Maia Borges¹

RESUMO: O presente trabalho procura explorar as possíveis relações entre o espetáculo baseado nos livros de Lewis Carroll, *Alice através do espelho*, criado e encenado pela Companhia Armazém de Teatro, grupo de Londrina que hoje tem sua sede no Rio de Janeiro, e uma possível forma de se encarar o conceito de antropofagia dentro de um contexto contemporâneo pós-vanguardista.

Palavras-chave: *Alice através do espelho*; Antropofagia; Armazém Companhia de Teatro.

Alice migrou da Inglaterra vitoriana para ocupar o espaço da Fundação Progresso em 1999. Cansada do frio e das boas maneiras europeias, decidiu ir para a Lapa carioca experimentar o espaço do Armazém. E lá *Alice* se transformou. Lá *Alice* já não poderia ser a mesma. Seu País das Maravilhas e o mundo que encontrou através do espelho não iriam mais ser iguais. *Alice* não só viajou no tempo e atravessou o oceano como também saiu do papel. Ganhando um outro texto, tridimensional, esta nova *Alice* se transformou porque havia sido devorada. Deglutida, ela não ficou nas entranhas de quem a comeu. Pelo contrário, através de tal processo explodiu em novas potencialidades e ficou maior. *Alice* ficou tão grande que ficou com medo de não conseguir calçar os sapatos nos próprios pés. Essa foi a antropofagia por que passou *Alice*. No entanto, essa *Alice* não conheceu Oswald de Andrade. Ela também não conheceu o movimento modernista, tampouco o índio primitivo. Sua antropofagia é contemporânea, vinda destes tempos, por isso a antropofagia de Oswald também teve que viajar de suas vanguardas para chegar ao hoje.

Ao defender o canibalismo em contraposição à cultura da subserviência à metrópole, a antropofagia procurava englobar “tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual” (p. xxv), como afirma Benedito Nunes, no livro *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (1978). Oswald dizia: “Ver com olhos livres” (p. 9), no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” ([1924] 1978), e é precisamente com esse olhar oswaldiano que me volto para a antropofagia neste estudo, “[...] evitando todo o sentido oficial e comemorativo, buscando o leitor ativo, que chegue a O. Andrade com prazer, sendo capaz de enxergar com olhos livres”, em uma “construção sempre aberta” (BUENO, 1995, p. 64). Digo

¹ Mestranda em Estudos Literários pela UFJF.

isso porque o processo antropofágico que me interessa discutir dentro deste trabalho não está exatamente ligado ao programa vanguardista de Oswald, que procura uma autonomia de nosso lugar periférico frente ao pensamento eurocentrista. Para o pensador, seria através da antropofagia que poderíamos voltar a nossas verdadeiras raízes, ao índio primitivo que se despiria das vestes europeias impingidas pelo movimento romântico. A antropofagia modernista é vista como uma postura política e reivindicadora, posicionamento importante para Oswald, de forma que ele gerasse a desejada transformação catalizadora do pensamento nacional.

Conceitos, entretanto, não são estáveis, cristalizados; e, adquirindo novas linhas de fuga,² ganham mais potência. Pierre Lévy tece defesa semelhante a respeito do texto, qualquer que seja ele. O teórico afirma que o texto está constantemente se atualizando através de múltiplas versões, traduções, edições, exemplares e cópias. Segundo ele, “face à configuração de estímulos, de coerções e de tensões que o texto propõe, a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido. A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada” (LÉVY, 1996, p. 35). Para o autor, ao lermos, o texto é “esburacado, riscado, semeado de brancos”. Através desses acidentes que percorrem o trajeto da leitura, inicia-se também um processo de “negligenciar, [...] desler ou desligar o texto” (p. 35), pois: “Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, *amarrotamos* o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramos-los juntos” (p. 35-36). Dobrando, amarrotando e costurando o texto, criamos novos sentidos a ele. Abrimos o campo para novas possibilidades, tecemos diálogos com outros textos, permitindo que eles estejam em um constante movimento de atualização.

Assim, “o espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos” (p. 36). A construção da aura semântica do texto envolve também relações de afetos, desejos, sonhos que ultrapassam o objeto, mas estão intrinsecamente ligadas a questões da subjetividade e sua construção de mundo que, por sua vez, também se encontra em processo de atualização: “Virtualizante, a escrita dessincroniza e deslocaliza. Ela fez surgir um dispositivo de comunicação no qual as mensagens muito

² As linhas de fuga são “uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 75-76).

frequentemente estão separadas no tempo e no espaço de sua fonte de emissão, e portanto são recebidas fora de contexto” (p. 38). Em outros contextos, viajando por diferentes leitores e leituras, o texto abandona seu lugar de origem para alcançar novos rumos e espaços de enunciação.

Nesse sentido, o “Manifesto antropófago” (1928) vem percorrendo vários caminhos desde que Oswald de Andrade o entregou ao mundo. Roberto Corrêa dos Santos, em “O político e o psicólogo, estágios da cultura” (1995), discerne, através da obra de Oswald e de um artigo da autoria de Silviano Santiago sobre o antropófago – “Oswald de Andrade ou: o elogio da tolerância racial” (1990) –, três estágios distintos da cultura brasileira. O primeiro seria aquele no qual se acreditava que, na visão romântica, era necessário exteriorizar o interior,

que se expressa em termos temáticos por trazer à tona nossa essência primitiva: ser, no e para o exterior, nativo. Ou ainda, deixar, ou melhor dizendo, recusar o exterior com que até então nos reconhecíamos (o exterior estrangeiro), para sermos basicamente homens interiores. O movimento segue uma e só uma direção: de dentro para fora. Sobre o fora, o dentro (SANTOS, 1995, p. 99).

O segundo viria com o modernismo, reconhecendo que “não somos uma cultura formada pelo dentro, por um fundo de qualquer espécie, que não temos nenhuma essência particular, que em verdade não é suficientemente forte o interior com que até então quisemos enfrentar o exterior” (p. 99). Nesse momento, com a antropofagia, o movimento passou a ser o inverso: interiorizar o exterior – o estrangeiro, as produções europeias, a atualização, a modernidade. Além desses, o processo de interiorização também incluiria as culturas negra e indígena. Dessa maneira, a nacionalidade brasileira poderia tornar-se forte e autêntica. Assim, o projeto modernista não acreditava haver um interior preexistente, uma essência já latente em nossa brasilidade. Para tratar do terceiro estágio, Santos recorre às *Considerações extemporâneas*, de Nietzsche:

Nietzsche denunciará, a golpes de martelo, serem a fraqueza e a doença de um homem ou de uma nação derivadas da dilacerante oposição entre interior e exterior, entre conteúdo e forma, entre intimidade e convenção, do contraste, enfim, “entre o seu íntimo a que nada de exterior corresponde e o seu exterior a que nada de interior corresponde”. Tal ruptura “entre o interior e o exterior torna o homem mais bárbaro, mais bárbaro do que deveria ser”, dirá Nietzsche (SANTOS, 1995, p. 101).

Segundo o autor, para que o projeto modernista se complete, é necessário, portanto, não fazer mais distinção entre interior e exterior, conteúdo e forma:

Amar a forma é o que nos falta. E isso, o amor à forma, significa exteriorizar o próprio exterior e assim ativar na cultura a expressão de sua força afirmativa. Exteriorizar o exterior, dar forma, corresponde a abolir o contraste dentro e fora, através do uso e da disposição renovada dos materiais todos e diversos de que dispomos (SANTOS, 1995, p. 101).

Para ele, “esse é o estágio político de uma cultura. Por sinal, estágio estético” (p. 101).

É de tal maneira que pretendo aqui retomar o pensamento de Oswald de Andrade – uma tentativa de, através da antropofagia, exteriorizar o próprio exterior. Deglutir o que já está fora, para fora. Félix Guattari, em *Caosmose: um novo paradigma estético* (1992) [*Chaosmose* (1992)], diz que falar de boca cheia é falta de educação, podemos ou falar ou comer; nunca os dois ao mesmo tempo. Mas, segundo ele, “a oralidade fica exatamente no cruzamento. Ela fala de boca cheia. É cheia de dentro e cheia de fora”, é a “dança do caos e da complexidade” (p. 113). Ou seja, não podemos separar o que entra e o que sai, ambos fazem parte de um mesmo mundo; um mundo que aspira à força plástica de Nietzsche. Isso nos levaria ao que Guattari chama de “subjetividade do fora, subjetividade de amplidão que, longe de temer a finitude, a experiência de vida, de dor, de desejo e de morte, acolhe-as como uma pimenta essencial à cozinha vital” (p. 114). A antropofagia hoje devora, mas devora em um movimento de fora para fora, exteriorizando o exterior. Michel Melamed, em seu livro e peça teatral intitulados *Regurgitofagia* (2009), diz que “diferentemente dos ávidos antropófagos – já deglutimos coisas demais” (p. 19-21). Melamed aponta as acepções implícitas em seu neologismo “Regurgitofagia”: “Regurgitar: expelir, fazer sair (o que em uma cavidade está em excesso, principalmente do estômago). Fagia: comer”.³ Dessa maneira, o mecanismo envolve tanto uma ingestão quanto um movimento de expulsão; falar de boca cheia, como diria Guattari. O que me interessa é pensar em tais refluxos – como a antropofagia – como processos de exteriorizações do exterior; formas de dar forma à forma.

Com tais sentidos em mente, penso na antropofagia de Alice. Haroldo de Campos escreveu o texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1992), no qual acredita que a “devoração crítica do legado cultural universal” se daria através da “transculturação”, ou seja, através do encontro entre culturas. É necessário lembrar, no entanto, que esse encontro é calcado não na busca de uma identidade em comum, mas pela diferença, através da diferença, que promove rupturas – “a ruptura, em lugar do traçado linear” (p. 237). Abandona-se, assim, a noção de um “nacionalismo ontológico”, substituindo-a por um “nacionalismo diferencial”:

³ Retirado do site: <<http://www.michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/release>>, acessado em 16 ago. 2010.

Acho que a um nacionalismo ontológico, calcado no modelo organicista-biológico da evolução de uma planta (modelo que inspira, sub-repticiamente, toda historiografia literária empenhada na individuação de um ‘classicismo nacional’, momento de otimização de um processo de floração gradativa, alimentado na ‘pretensão objetivista’ e na ‘teleologia imanente’ do historicismo do século XIX), pode-se opor (ou, no mínimo, em benefício do arejamento do domínio, contrapor no sentido musical do termo) um nacionalismo modal, diferencial. [...] Machado de Assis, por exemplo. O grande e inclassificável Machado, deglutido de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um ‘bicho ruminante’, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, ‘todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas’). Pois bem, Machado [...] é nacional por não ser nacional... (CAMPOS, 1992, p. 235-237).

Ser nacional por não ser nacional, por não buscar uma literatura genuinamente brasileira, mas se deixar contaminar por uma pluralidade de vozes vindas de lugares próximos e distantes. Waltercio Caldas, artista plástico brasileiro, em entrevista concedida a Felipe Scovino, no livro *Arquivo contemporâneo* (2009), afirma: “Nunca me preocupei em fazer arte brasileira porque, afinal, arte brasileira é o que os artistas brasileiros fazem” (p. 98). Produzimos arte brasileira por aqui estarmos, inseridos em uma cultura que obedece à sua própria lógica, mas infinitamente atravessada por outras, preocupados ou não em transparecer algo que seja peculiarmente próprio da nossa identidade cultural. Afinal, estamos não só dentro de uma nação, mas de um universo; ou melhor, como disse Caetano Veloso, em *O mundo não é chato* (2005), ao citar o francês Edgar Morin, estamos em um “pluriverso polimorfo” (p. 72).

Em meio a tais pluricidades, *Alice através do espelho* marca sua diferença em relação às obras de Carroll, deglutindo as formas que lhe afetam, transformando-as em algo singular e, no entanto, marcando a sua reverência pelo que foi “devorado”, assim como o fizeram os canibais; assim como também o fazem os “canibais contentes” do grupo Armazém, na maneira com que o próprio Paulo de Moraes definiu os membros da companhia em seu começo:

No início de tudo, [...] éramos um bando de ‘canibais contentes’, devorando com imensa alegria e curiosidade todas as informações que eram postas à mesa. Absolutamente influenciados pela obra de Oswald de Andrade, queríamos criar um universo teatral particular a partir de um cruzamento de referências que ia das HQs a Shakespeare, dos filmes de Kurosawa à literatura de Guimarães Rosa, do teatro de Beckett à poesia de Fernando Pessoa. A idéia era “misturar tudo num caldeirão e ver no que ia dar (MORAES, 2008, p. 11).

A apropriação de algo que lhe é exterior envolve um reposicionamento e uma recolocação dos lugares e relações tanto do sujeito quanto do objeto. Como falei, *Alice* teve que cruzar o Atlântico para chegar ao Armazém. Mas também o grupo Armazém, que já tinha saído de Londrina para chegar ao Rio de Janeiro, teve de fazer mais uma jornada ao encontro de *Alice*. Deslocamento de ambos, talvez eles tenham se encontrado no meio, em um entre-lugar. Lugar nem só de *Alice* e nem só de Armazém, mas um que tornou os dois tão híbridos, tão mesclados, formando uma massa amorfa, na qual não se reconhece um nem outro. Nem o sujeito, nem o objeto, lugar de subjétil. Em *Enlouquecer o subjétil* (1998) [*Forcener le subjectile* (1986)], Jacques Derrida fala sobre o subjétil, termo apresentado a ele por Artaud em seus escritos. Segundo Derrida, “subjétil, a palavra ou a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro” (p. 23). Renato Ferracini, em “O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar”,⁴ explicita os sentidos dados por Derrida para o que seria o subjétil: “Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço ‘entre’. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e [...] também se auto atinge” (p. 1). Ocupando um espaço “entre”, sujeito e objeto não mais se separam em interior e exterior, mas se encontram em um mesmo lugar, se afetando mutuamente.

Citarei dois exemplos que mostram como, no espetáculo, os diálogos retirados dos livros são mesclados com textos da própria companhia ou com outros retirados de outras fontes. Em uma passagem de *Alice no país das maravilhas*, há o seguinte trecho do Chapeleiro explicando o porquê de ter se desentendido com o tempo:

Nós tivemos um desentendimento no ano passado, bem na época em que ela ficou louca, sabe? (E apontou a Lebre Aloprada com a colher de chá.) Foi no grande concerto oferecido pela Rainha de Copas, em que eu deveria cantar:

Você, você, morceguinho
O que faz fora do ninho? (CARROLL, 2009, p. 84).

⁴ Retirado do site:

<http://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=cmVuYXRvZmVycmFjaW5pLmNvbXxyZW5hdG9mZXJyYWNpbml8Z3g6NWEzYzNhMjkwZGQ2MTY3Yg&pli=1>, acessado em 16 ago. 2010.

Já na encenação do Armazém, o chapeleiro diz:

Eu e o tempo tivemos uma briga... uma briga no ano passado. Foi no grande concerto dado pela Rainha e eu tinha de cantar:

*Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta*

Mudando a canção original do livro de Carroll, o grupo nos remete, dessa forma, a uma apropriação paródica e antropofágica de seus textos, quando cita a música *Jorge Maravilha*, de Chico Buarque. A passagem do julgamento no livro *Alice no país das maravilhas* e a forma como o Armazém a utiliza para ironizar a suspeita ligação de Carroll com meninas é também muito significativa para se compreender a maneira como o grupo se apropriou das histórias de Alice. O fragmento em questão encontra-se assim traduzido por Nicolau Sevcenko:

[...] o Coelho Branco leu, gritando o mais alto que podia com a sua vozinha estridente, o nome de ALICE!
- Presente! – gritou Alice [...].
- O que você sabe sobre esse caso do roubo das tortas? – perguntou o Rei para Alice.
- Nada – respondeu Alice.
- *Absolutamente nada?*
- Absolutamente nada – confirmou Alice.
[...]
- Por favor, Majestade! Há ainda outros depoimentos a serem colhidos – declarou o Coelho Branco, saltando depressa. – Este documento acaba de ser encontrado.
- O que há nele? – perguntou a Rainha.
- Eu ainda não abri – respondeu o Coelho Branco –, mas parece ser uma carta, escrita pelo prisioneiro para... para alguém.
[...]
- Para quem está endereçada? – perguntou um dos jurados.
- Ela não tem endereço algum – respondeu o Coelho Branco. – Na verdade, não há nada escrito do *lado de fora*. – Abriu a carta enquanto falava e acrescentou: – Afinal de contas, não se trata de uma carta: é um conjunto de versos.
- Estão escritos com a caligrafia do prisioneiro? – perguntou outro jurado.
- Não, não estão – respondeu o Coelho Branco. – E isso é a coisa mais esquisita nesse caso todo. [...]
- Ele deve ter imitado a letra de outra pessoa – observou o Rei. [...]
- Por favor, Majestade – interrompeu o Valete –, eu não escrevi esses versos e ninguém pode provar que eu tenha escrito, pois não há nenhum nome assinado no final.
- Se você não assinou – disse o Rei –, isso só torna as coisas piores. Você *devia* ter alguma má intenção, ou então teria assinado seu nome como fazem as pessoas honestas.
[...]
- Isso *prova* que ele é culpado – afirmou a Rainha.
- Isso não prova coisa nenhuma! – respondeu Alice. – Ora, vocês nem sabem ainda o que dizem os versos!
- Leia-os então! – ordenou o Rei (CARROLL, 2009, p. 134-140).

A cena do julgamento foi realizada pelo Armazém através da inversão do personagem que interpreta o réu da história, deixando de ser o Valete e passando agora a ser o próprio Carroll:

CORO: Alice! Alice!
 ALICE: Presente!
 REI: Você conhece o réu?
 CARROLL: Alice! O que ela está fazendo aqui?
 RAINHA: Ela é só mais uma vítima.
 ALICE: O que está acontecendo aqui, doutor?
 CARROLL: Todos aqui estão loucos.
 RAINHA: O que você tem a dizer a respeito deste crime hediondo?
 ALICE: Nada.
 REI: Absolutamente nada?
 ALICE: Eu já disse nada!
 CARROLL: Vocês estão passando dos limites!
 RAINHA: Você quer que a gente pare? É só você me dizer o que faz para as menininhas!
 CARROLL: Jogos, quebra-cabeças, passatempos...
 REI: Não é nada disso que ela está perguntando, imbecil!
 RAINHA: Mas será que eu vou ter que perguntar mais de mil vezes? Escuta bem surdinho: o que é que você faz com as menininhas?
 CARROLL: Eu apenas divirto minhas amiguinhas!
 RAINHA: Ah, por que você não poupa nosso tempo e diz a verdade?
 GATO: Majestade! Majestade! Encontrei algumas provas!
 RAINHA: Está escrito com a letra do prisioneiro?
 GATO: Parece a letra dele, mas quem assina é um tal de Lewis Carroll!
 REI: Ele deve ter imitado a letra de uma outra pessoa!
 CARROLL: Meu nome é Dodgson!
 RAINHA: Isso apenas piora a sua situação! É! Com certeza você deveria estar com más intenções, senão teria assinado seu nome verdadeiro como qualquer pessoa honesta! E isso prova a sua culpa!
 ALICE: Isso não prova porcaria nenhuma! Vocês sequer leram o que estava escrito...
 REI: “Adoro crianças, exceto os meninos”. Há! Que exótico!
 RAINHA: “Malvada!” Malvada... “Se eu pudesse ao menos voar até aí munido de uma vara de dez metros de comprimento e dez centímetros de largura, como eu açoitaria esses seus dedinhos perversos!” Há! Mas é um sádico!
 REI: “As semanas e os meses vão passando e eu fico a cada dia mais magro, mais triste, mais velho, sem que me chegue qualquer resposta sua. Meus amigos já começaram a insinuar coisas sobre mim que eu me recuso a contar”.
 RAINHA: Essa sua inocência cheira a crime, Dodgson!
 CARROLL: Vocês sempre me interpretaram mal.
 ALICE: É, isso foi escrito pra criança que eu fui um dia, nada mais!
 REI: Que os jurados deliberem o veredito!
 RAINHA: Nada disso! Primeiro a sentença, o veredito depois!
 ALICE: Que absurdo! Onde já se viu sentença antes do veredito?!

Paulo de Moraes diz no documentário de *Alice através do espelho* que eles queriam que a história fosse um sonho da cabeça de Carroll. Deste modo, trabalharam o formato da peça e sua narrativa como algo que mistura um mundo onírico com questões verdadeiras do autor, acusado de pedofilia devido a suas estreitas relações travadas com crianças meninas.

Percebo aqui que a antropofagia de *Alice* se faz ao mesmo tempo nos mesmos e em outros moldes daquele vislumbrado por Oswald de Andrade. A Revista de Antropofagia diz: “Deglutir tudo. Construir de novo. / Destrói, pois toda a criação vem da destruição” (Revista de Antropofagia, 13.1.5., citada por BOAVENTURA, 1985, p. 1). Construir através de rupturas, acredito que é o que se percebe na construção de *Alice através do espelho* do Armazém, porém seus olhos não estão voltados para o índio, para o retorno a um matriarcado, mas para aquilo que somos hoje, com todas as nossas diferenças, com todas as diferenças do Brasil que era o de Oswald.

ABSTRACT: This work seeks to explore possible relationships among the play based on Lewis Carroll’s books, *Alice através do espelho* (*Through the looking glass*), created and staged by Companhia Armazém de Teatro, a group which began in the city of Londrina, but today is active in Rio de Janeiro, and a possible form of facing the concept of anthropophagy from a contemporary context and a post avant-garde movements perspective.

Key-words: *Alice através do espelho*; Anthropophagy; Armazém Companhia de Teatro.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Oswald. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. A vanguarda antropofágica. São Paulo: Ática, 1985.

BUENO, André. A felicidade guerreira – Oswald de Andrade e as utopias. TELES, Gilberto Mendonça... [et al.]. Oswald plural. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CARROLL, Lewis. Alice no país das maravilhas. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. Enlouquecer o subjétil. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.

GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MELAMED, Michel. Regurgitofagia. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

MORAES, Paulo de; MENDONÇA, Maurício Arruda; LOSNAK, Marcos (Orgs.). Espirais – Armazém Companhia de Teatro 1987-2007. Rio de Janeiro: Kan Editora, 2008.

MORAES, Paulo de (Coord.). Alice através do espelho. Rio de Janeiro: Raça Filmes, 2004. DVD.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicólogo, estágios da cultura. TELES, Gilberto Mendonça... [et al.]. Oswald plural. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

SCOVINO, Felipe (Org.). Arquivo Contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. v. 1.

VELOSO, Caetano. O mundo não é chato. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Votamos pela independência e liberdade feminina: reflexões sobre a condição da mulher no fin de siècle

Mirian Cristina dos Santos¹

RESUMO: À luz das teorias contemporâneas acerca dos estudos feministas, por meio da leitura de artigos de duas escritoras periodísticas residentes em Minas Gerais no *fin de siècle* – Elisa Lemos e Maria Emilia Lemos –, meu objetivo neste artigo é refletir sobre a condição da mulher no final do século XIX, principalmente em relação a temas como: educação, emancipação e maternidade. Além disso, tentarei observar como as escritoras articulam o ideal de *mulher do futuro* com os estereótipos de *rainha do lar*, vigentes naquele momento.

Palavras-chave: Elisa Lemos; Maria Emilia Lemos; Educação

Introdução

Mediante teorias contemporâneas acerca dos estudos feministas, meu objetivo neste artigo é refletir sobre a condição da mulher no final do século XIX, principalmente em relação a temas como: educação, emancipação, maternidade e casamento. Isto por meio de leitura de artigos de duas cronistas residentes em Minas Gerais no *fin de siècle*: Elisa Lemos, cronista do periódico sanjoanense *A Patria Mineira* (1889-1894), *órgão da Idea Republicana*; e Maria Emilia Lemos, cronista da revista paulistana *A Mensageira* (1897-1900), *Revista literária dedicada á mulher brasileira*. Tentarei observar como as cronistas articulam o ideal de *mulher do futuro* com os estereótipos de *rainha do lar*, vigentes naquele momento.

O periódico *A Patria Mineira*, *órgão da idea republicana*, editado semanalmente, em São João del-Rei (MG), disseminou ideais da República através de seus editoriais, artigos de opinião, contos históricos e romances. Fundado e editado por Sebastião Sette Câmara, este jornal, além de artigos e textos de autoria masculina, ocupou-se, também, da educação das mulheres, através da seção Folhetim e de outros espaços de escrita.

Já a revista *A Mensageira*, *Revista literária dedicada á mulher brasileira*, foi editada por Presciliana Duarte de Almeida. Seus 24 primeiros fascículos compõem a fase quinzenal do periódico (de 15 de outubro de 1897 a 30 de setembro de 1898) e os 12 restantes, a fase

¹ Mestranda em letras na Universidade Federal de São João del-Rei. Bolsista REUNI/UFSJ. Orientadora: Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende.

mensal (de fevereiro de 1899 a janeiro de 1900). De acordo com Julia Lopes de Almeida, uma das colaboradoras da revista, no número de estréia:

esta revista, dedicada ás mulheres, parece-me dever dirigir-se especialmente ás mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, á reflexão, ao trabalho (...) será para as mulheres um apoio forte e um conselho generoso e bom (ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Mensageira*, N. 1, 1897, p.4).

Durante o século XIX, diversas cronistas publicaram textos acerca de cultura e educação, sendo que muitas não foram reconhecidas pela crítica literária e cultural. Uma destas foi Elisa Lemos, jovem residente em São João del-Rei, que colaborou em periódicos como *A Família*, do Rio de Janeiro, dirigido por Josefina Álvares de Azevedo, e *A Patria Mineira*. Apesar de seus 21 anos, quando começou a escrever nesses periódicos, seus textos já possibilitavam entrever uma mulher consciente do papel marginal ocupado pela mulher na sociedade brasileira. Em *A Patria Mineira*, após algumas publicações, conquistou uma coluna fixa em que convocava mulheres a ocuparem com responsabilidade sua função na sociedade: respeitáveis mães, esposas e filhas, mas também, a exemplo de outras feministas da época, divulgava ideais de uma nova mulher, balizado pela instrução e participação pública.

Já quanto a Maria Emilia – como ficou conhecida nas páginas de *A Mensageira* – pouco se sabe até o momento. A cronista foi incluída por Presciliana Duarte de Almeida entre as principais escritoras brasileiras do *fin de siècle*. O que sabemos foi dito por Maria Emilia no número 03 da revista, ao retificar uma informação divulgada por Almeida que confundira seu sobrenome: “Entre as brasileiras mencionadas no seu artigo de apresentação teve a generosidade de collocar-me. Houve, porém, ligeiro engano quanto ao meu ultimo nome, que raramente assigno e é Lemos.(...) Minas, Novembro 97” (LEMOS, Maria Emilia. *A Mensageira*, N. 3, 1897, p.43). Apesar da falta de dados sobre a vida pessoal de Maria Emília, acredito que o teor de suas crônicas é relevante para refletir a respeito da condição da mulher no final do século XIX.

De acordo com Piscitelli (2005) “a dominação masculina excluía as mulheres da história, da política, da teoria e das explicações prevaletentes da realidade” (p. 48). Mary Del Priore (1998), em *História das Mulheres*, esclarece que o “apagamento” da voz feminina foi recorrente ao longo da história. Ao tratar do silenciamento imposto às mulheres, a autora ressalta que estas foram excluídas duas vezes: na primeira vez, pela dominação efetiva do poder masculino e, na segunda vez, foram escondidas pela memória cultural – coletiva e política – que as mantinha à sombra da atuação masculina.

Traçando as perspectivas dos estudos feministas contemporâneos, Hollanda (1993) discute possíveis abordagens críticas, das quais considerarei aquela tocante à escrita de mulheres ou a tradição literária feminina. Tal vertente atentaria para a produção textual de mulheres, levando em conta fatores históricos de épocas específicas, principalmente os séculos XIX e XX, e realizando a releitura dos textos de escritoras em livros, periódicos e suplementos literários com o intuito de resgatar obras sobre as quais a crítica literária ou cultural silenciou ou esqueceu. Na mesma perspectiva de resgate da participação feminina na história da literatura, Nadia Gotlib (1998) observa que o pensamento feminista no Brasil, nas últimas décadas do século XIX, foi marcado pelo fortalecimento da imprensa feminina, pela luta pela educação e trabalho feminino. A maioria das escritoras da imprensa oitocentista, além de implantar nas mães o espírito de boas mães e esposa, procurava educar outras mulheres, com vistas a capacitá-las como educadoras dos filhos e da família (MAGALDI, 2007). Elisa Lemos e Maria Emilia foram escritoras que além de publicar crônicas e ensaios, lutaram pela educação feminina e pensaram acerca da sociedade brasileira no *fin de siècle*².

1. Educação e emancipação feminina no *fin de siècle*

Desde meados do século XIX, na cultura brasileira disseminou-se uma concepção idealizada do papel social da mulher como mãe, já divulgada na Europa. Ao mesmo tempo em que ocorria o processo de modernização da capital brasileira, Rio de Janeiro, vertentes do pensamento ligadas ao Positivismo tentavam redefinir os comportamentos da sociedade da época em um processo disciplinador e civilizatório. Segundo Maria Ângela D’Incao:

Desde o século XVII ampliaram-se na Europa a preocupação dos adultos com a infância e a partir do século seguinte as mulheres passaram a ser valorizadas em seu papel de mães e responsabilizadas pela vida e educação das crianças (D’INCAO, 1997, p.284).

Ao final do século XIX, influenciadas por escritores, sobretudo, franceses – que através do discurso em prol da educação feminina supervalorizavam as mães e esposas – escritoras de renome no Brasil, como Julia Lopes de Almeida e também a portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, passaram a expressar apelos por uma educação feminina em prol do bem da família. Constância Lima Duarte (2002) observa, sem desmerecer as lutas femininas, a incorporação desses discursos como mais uma forma de enclausuramento da mulher. Contudo,

² Destaco que estas cronistas não constam no dicionário de *Ensaístas Brasileiras: Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*, elaborado por Hollanda, nem nos livros da série *Escritoras Brasileiras do século XIX*, organizados por Zahidé Lupinacci Muzart.

a adesão a esses discursos pode, também, ser percebida como um estímulo para as lutas feministas, uma vez que essas mulheres utilizavam o discurso dominante em proveito próprio.

Destaca-se que esse ideal de mulher instruída propagou-se após a Proclamação da República que “pode ser vista como o momento a partir do qual os novos modelos femininos passaram a ser mais reforçados” (PEDRO, 1998, p. 291). Naquele momento, compreendia-se que os filhos da nação em construção deveriam possuir uma educação cuja finalidade seria o bem da pátria. Neste caso, são às mulheres, como mães, “que a pátria suplica bons cidadãos” (ALMEIDA *apud* DUARTE, 2002, p.279).

É importante ressaltar que quando pensamos em educação feminina no século XIX, estamos falando de uma classe aristocrática, pois nesta época o sistema educacional brasileiro ainda não conseguia atender as classes menos favorecidas. Contudo, as mulheres letradas apesar de dirigirem seus enunciados diretamente às camadas médias e dominantes, que compunham o universo de leitores dos periódicos, esperavam que as lições terminassem se estendendo às mulheres e famílias das classes subalternas (MAGALDI, p. 2007).

2. A mulher emancipada

Em março de 1893 foi publicado em *A Patria Mineira* um artigo de Elisa Lemos na coluna “Palestrando em S. João del Rey...” com o subtítulo, “Os homens serão para sempre o que as mulheres quizerem que eles sejam” (Rousseau). Segundo Resende.

(...) o verbo "palestrando" aponta uma dicção específica de um sujeito da enunciação que tem consciência de seus poderes (...). Reforçando os códigos de moral da época, com o intuito de preservar a pureza das jovens incautas, chama para si o lugar de "esposa, mãe e mulher educadora", que, através da palavra, estabelece um contrato com suas leitoras. Através delas - as mães - a moral da família estaria assegurada. Confirma-se aqui, a mulher como sentinela e guardiã do seu patrimônio afetivo e moral (RESENDE, 2005, p.199).

O artigo reproduz o discurso de responsabilidade da mulher em relação a família: “E a educação de nossos filhos?!” (LEMOS, Elisa. *A Patria Mineira*, N. 193, 1893, p.2). Observa-se que a educação dos filhos e o zelo pela manutenção da família correspondem aquilo pelo qual é mister lutar. Elisa Lemos aproveita-se do espaço da imprensa para chamar para si a responsabilidade por outras mulheres, sobretudo às mais jovens, aconselhando e lutando por direitos: “geralmente, a moça brasileira, mesmo a que se diz de educação completa não tem a menor noção dos mais simples deveres de esposa e mãe” (op. Cit.). De acordo com Lemos a

mulher deveria ser educada para o bem estar da família. Assim, a mãe, sendo instruída, poderia ensinar as moças o “verdadeiro valor” da família.

A autora vai mais além, para ela a educação feminina estaria auxiliando no desenvolvimento do país, pois, por meio da instrução, as/os jovens dessa nação seriam autônomos e responsáveis.

Reforme-se a educação, tornando-a mais ampla, e mais sólida, instruem-se as mães, illustre-se a mulher, que, de súbito, clareará uma nova aurora de felicidade e progresso, surgindo uma mocidade forte, pensadora, responsável por si e preparada para casar (op. Cit.).

Compreende-se que as mulheres, como mães, comprometiam-se com o bem da pátria, principalmente em momentos de alterações de valores, como a Proclamação da República. Segundo Lemos, as mães, também, são culpadas pela “má educação” das filhas, e por incentivá-las a valorizar apenas o luxo: “as únicas culpadas, (...) são as mães, por que incutem no espírito das filhas theorias falsas, que ensinam-lhes a considerar a formosura e o luxo como principaes attractivos” (op. Cit.). Entende-se que a mãe deveria fornecer educação moral e intelectual para evitar dissabores amorosos e a desvalorização da família.

A autora critica, ainda, as mulheres de classe baixa que vêem no casamento uma forma de mudar de vida: “tenho ouvido moças distituídas de fortuna (...) dizer que aspiram o casamento como meio de descanso, digo eu, é um disfarce que só serve para desenvolver a preguiça incubada: mesquinha ignorância!” (op. Cit.). Enquanto Lemos limita-se a culpar as mães pelos casamentos por interesse, uma outra autora de *fin de siècle*, Maria Amália Vaz de Carvalho, no artigo *A Mulher do Futuro* problematiza a questão: “como oppor a esta aspiração justa da mulher que quer ter o seu lugar ao sol, considerações cuja origem se vá buscar á esthetica, á elegância moral, ás tradições e aos preconceitos do passado?” (CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *A Mensageira*, N. 31, 1899, p. 135). Apesar de ser contra tal comportamento, e o considerar uma forma de “escravidão moral”, a escritora portuguesa compreende o casamento por interesse como uma necessidade econômica.

Em relação à família, Elisa Lemos acredita que a mulher deveria ser instruída para educar os filhos e para ajudar o marido nos momentos difíceis, pois “desde que o casamento não seja um negocio, a mulher emancipada trabalhará, ajudará o marido a sustentar o peso doméstico e terá posição definida na sociedade” (LEMOS, Elisa. *A Patria Mineira*, N. 193, 1893, p.2). Assim, percebe-se que a autora acredita que “casamentos por interesse” não são adequados. Expressando uma visão um pouco romantizada, Elisa Lemos afirma que somente

quando o casal trabalha junto em prol do bem estar da família, conseguirá ter uma “vida confortável” com status social.

3. A mulher do futuro

Lembrando das lutas das mulheres em prol da instrução para suas filhas, Maria Emilia, no artigo “Falso encanto”, de outubro de 1897, acredita, assim como Elisa Lemos, que são as mães as grandes responsáveis pela “cultura intellectual” que sua geração conquistou, pois “são a essas santas criaturas que devemos a pouca de luz que se váe fazendo sobre o destino das brasileiras. Para isso, quanto soffreram e luctaram?” (LEMOS, Maria Emilia. *A Mensageira*, N. 2, 1897, p. 18).

Maria Emilia chama atenção para o fato de algumas mulheres aceitarem que a beleza delas está na “sua ignorância, na sua timidez, na sua infantilidade” (op. Cit.). Em contraposição a esses estereótipos que caracterizariam o “encanto” da *rainha do lar*, para Maria Emilia, a mulher do futuro será a mulher instruída, forte, capaz de cuidar dos filhos e trabalhar fora ao mesmo tempo.

Além de atentar para as responsabilidades sociais da mulher, a autora critica aquelas que se deixam levar por futilidades. De acordo com Maria Emilia, algumas mulheres para “serem bemquistas e passarem vida socegada” (op. Cit.) não apóiam as lutas feministas em prol da educação e emancipação feminina, mesmo, muitas vezes, pensando de acordo com as propagandistas da causa. Porém, de acordo com autora, o número de mulheres adeptas a causa feminista era maior naquele momento.

Quanto aos lugares de gênero, previamente demarcados, ocupados por homens e mulheres, no século XIX, a autora declara:

Os paes, tendo grandes aspirações sobre seus filhos, não ambicionavam, salvo honrosas excepções, sinão que as filhas fossem honestas. Isto bastava! As mães, porém, por intuição e por uma altivez natural iam sempre que podiam ministrando as suas filhas todos os meios de serem educadas e dignas, sugeitando-se para isto aos maiores dissabores e sacrificios (op. Cit.).

A passagem expressa a concepção de que a mulher deve ocupar o espaço privado e o homem o espaço público. Nesse caso, as moças seriam educadas apenas para o casamento, enquanto os homens teriam mais oportunidades, demarcação de espaços contra a qual lutava Maria Emilia em seus artigos.

Já ao explicar a atitude das mães, Maria Emilia essencializa a mulher/mãe. Para Matos (1999), “a construção de gênero baseada em características biológicas acaba por definir homens e mulheres como categorias naturais, essencializadas, resistentes às forças arbitrárias

da cultura, da história e da pessoa” (p.20). Quando a cronista caracteriza a mãe como intuitiva e portadora de uma “altivez natural” percebe-se a utilização de características essencializantes que enfatizam o estereótipo da mulher como *rainha do lar*.

Ao afirmar que haveria dissabores e sacrifícios para a educação das filhas, Maria Emilia destaca tanto a falta de material adequado e a restrição curricular quanto a oposição de setores da sociedade que eram contra a instrução das moças. Estes aspectos tornavam a tarefa de educar a filha uma atividade árdua. Na época, mesmo as mulheres de classe burguesa não recebiam instrução suficiente para ensinar seus filhos, por isso entende-se essa função de “mãe educadora” como algo extremamente difícil, principalmente devido aos preconceitos quanto à educação feminina.

Segundo Bárbara Heller (2002) isso acontecia porque “temia-se que mulheres letradas pudessem ler romances considerados perigosos à boa conduta e trocassem bilhetes amorosos, por isso suas leituras deveriam ser vigiadas pelo marido, pelo pai ou pela igreja” (p. 248). Heller ressalta que até mesmo nos textos literários, pouquíssimas personagens eram apresentadas com habilidades de leituras. Na maioria das vezes, tais personagens letradas, sofriam algum tipo de punição quando “possuíam livros em suas mãos” (op. Cit.). Tais aspectos representam a negatividade do pensamento em relação à educação feminina da sociedade do final do século XIX e início do XX, contra o qual as escritoras que defendiam a educação das mulheres tinham que lutar.

Maria Emilia finaliza seu artigo conclamando outras mulheres a abençoar – que significa mais que agradecer – o nome de suas mães pelo sacrifício que fizeram outrora em prol da instrução das filhas, e convida suas contemporâneas “a continuar a sua obra aclarando o porvir de [suas] filhas” (LEMOS, Maria Emilia. *A Mensageira*, N. 2, 1897, p. 18). Assim, no artigo, está presente a consciência de que as lutas pela educação das mulheres só trarão resultados para as gerações futuras.

4. *Votamos pela independência e liberdade feminina*

Ao tratar da educação das mulheres do final do século XIX, perpassa nos artigos das autoras um ideal de mulher do futuro. A mulher emancipada de Elisa Lemos será uma mulher independente e liberta que

trabalhará, ajudará o marido a sustentar o peso domestico e terá posição definida na sociedade (...) companheira resoluta e forte, tanto para os dias bonafosos como para os da adversidade (...) figura distincta e immaculavel (LEMOS, Elisa. *A Patria Mineira*, N. 193, 1893, p.2).

Essa mulher descrita pela cronista, a princípio, parece ser um exemplo de mulher independente, que ganha seu próprio dinheiro, uma figura avante de seu tempo; mas, no entanto, uma das características dessa mulher é o trabalho para o bem da família. Essa mulher não é alguém que trabalha em prol do sustento próprio, mas sim para colaborar com o progresso dos membros da casa. Dessa forma, a independência e liberdade consideradas pela autora, na verdade, parecem relacionar-se mais com o desenvolvimento intelectual, do que com uma autonomia social.

Já a “mulher do futuro” descrita por Maria Emilia, além de ser uma mulher consciente de suas responsabilidades sociais

[será] mulher instruída, forte, capaz de velar á cabeceira de um filho enfermo, auxiliando as prescrustações [sic] da sciencia; ou de repellir com energia as chalaças de qualquer imbecil, (...) será a verdadeira companheira do homem, que sabe participar de todos seus pensamentos e ajudal-o em todas as resoluções difficeis (LEMOS, Maria Emilia. *A Mensageira*, N. 2, 1897, p. 18).

Esse perfil de mulher apresentado por Maria Emilia também trata de uma figura preocupada com o bem da família. Tanto que essa não deve dar ouvido às provocações de outros homens, pois seu compromisso é com a família, marido e filhos. No entanto, essa, diferentemente daquela idealizada por Elisa Lemos, além das preocupações cotidianas, inquietar-se-á com as questões da ciência e com as questões sociais.

Considerações finais

Mediante as análises empreendidas percebe-se que no *fin de siècle* a instituição familiar era valorizada e tida como algo que precisava ser preservado. A maternidade era considerada como condição de existência da mulher. Tanto que todos os elogios destinados às mães são por causa de sua astúcia em lutar a favor de melhores condições de vida para seus filhos. Assim, a educação feminina só fazia sentido quando voltada para a família.

Também perpassa os artigos das escritoras a questão da instrução ideal para a mulher. Uma educação que privilegiasse a educação moral e o bem estar da família, pois: “uma mãe instruída, disciplinada, bem conhecedora de seus deveres, marcará, funda, indestrutivelmente, no espírito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos” (ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Mensageira*, N. 1, 1897, p. 3). Contudo, além das mães privilegiarem a educação de seus filhos, que seriam os futuros cidadãos da nação, as

feministas as convidavam a atentar para a instrução de suas filhas: “illustre-se a mulher, que, de súbito, clareará uma nova aurora de felicidade e progresso” (LEMOS, Elisa. *A Patria Mineira*, N. 193, 1893, p.2).

Já o modelo de mulher do futuro pensado pelas cronistas, corresponde a um ideal de mulher intelectualmente emancipada, mas que ainda é dependente do homem. Este modelo está preso também a características que permitem constatar a essencialização dos papéis de gêneros. Dessa forma, uma emancipação plena só seria possível para as mulheres das gerações futuras.

ABSTRACT: In the light of contemporary theories about feminist studies, through readings of articles by two newspaper writers living in Minas Gerais in the fin de siècle - Elisa Lemos and Maria Emilia Lemos -, my goal in this paper is to discuss the status of women in the final nineteenth century, especially on issues such as education, emancipation and motherhood. We will also try to observe how these female writers articulate an ideal *woman of the future* with stereotypes of the *queen of the home*, existing at that time.

Key-words: Elisa Lemos; Maria Emilia Lemos; Education

Referências Bibliográficas:

A MENSAGEIRA: Revista literaria dedicada á mulher brasileira (1897-1900). Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do estado/Secretaria de Estado da cultura, 1987.

A PÁTRIA MINEIRA: Organ da Idéa Republicana (1889-1894).

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das Mulheres no Brasil. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997, p.223-240.

DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres: As Vozes do Silêncio. In: CESAR, Marcos (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p.217-135.

DUARTE, Constância Lima. Apontamentos para uma história da educação feminina no Brasil – século XIX. In: DUARTE, Constância Lima et alli (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte, 2002.

GOTLIB, Nadia Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. Disponível em: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_gotlib.htm.

HELLER, Bárbara. Vossas filhas sabem ler? In: DUARTE, Constância Lima et alli (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte, 2002, v. 1, p. 247-264.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O que querem os dicionários? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. ARAUJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas Brasileiras - Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 A 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 13-34.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. *Lições de casa: discursos pedagógicos destinados à família no Brasil*. Belo Horizonte:Argvmentvum, 2007.

MATOS, Sônia Missagia. Repensando Gênero. In: AUDA, Sylvia. *Mulher - Cinco Séculos de desenvolvimento na América*. Belo Horizonte: CREZ, 1999, p.19-57.

PEDRO, Mulheres do Sul. In: CESAR, Marcos (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p.278-321.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e do feminismo. In: Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schimidt (Orgs). *Poéticas e Políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005, p. 43-66.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. *A Republica em Folhetim: A Patria Mineira Formando Almas*. Tese de doutorado apresentado à Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

Vozes Marginais?

Ligia Gomes do Valle
Raphael Santos de Moraes¹

O livro de Érica Peçanha, *Vozes marginais na Literatura*, apresenta o que está sendo o movimento denominado "Literatura Marginal", através de dados obtidos em pesquisa de campo, para dissertação de mestrado na área de antropologia social da USP. O assunto é organizado pela autora em seis capítulos, nos quais transparecem os fatores de ordem social do movimento em questão, não sendo abordadas as questões estéticas em nível de crítica literária.

O objetivo da pesquisa foi o de compreender a que se referia a apropriação recente da expressão "Literatura Marginal" por escritores da periferia, e buscou investigá-la a partir de uma dupla perspectiva: de acordo com os aspectos relacionados à produção e à circulação de alguns dos seus produtos literários, e segundo os signos culturais e objetivos amplos, ou seja, relacionados à construção, divulgação e suas intervenções simbólicas e pragmáticas, para expressar identidades coletivas e a idéia de uma "cultura de periferia". A autora delimita qual foi o campo de análise da pesquisa, que corresponde ao período de 1990 a 2006, à região metropolitana de São Paulo, aos eventos culturais, a quinze livros, a três edições especiais de literatura marginal do periódico *Caros Amigos*, ao monitoramento de sites e blogs de autores, além de entrevistas com promotores do movimento.

Este movimento é composto por representantes das classes populares e moradores de bairros das periferias urbanas brasileiras que se utilizam, principalmente, de contos e poemas e em sua grande maioria anseiam serem lançados através de uma grande editora, a fim de obterem reconhecimento das suas obras.

A autora apresenta a importância das edições especiais do periódico *Caros*

¹ Graduandos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora

Amigos, referentes à "Literatura Marginal", para a promoção e união do movimento e para a apropriação e legitimação desta expressão que o denomina. No periódico constam obras literárias de detentos, de moradores da periferia e de marginalizados sob diversos outros aspectos. Os temas são sobre a vida das crianças que moram nas favelas ou nas ruas, as chacinas cometidas em bairros da periferia, o sofrimento dos negros, o cotidiano de um trabalhador com pouca especialização e o destino dos jovens pobres. A autora chama a atenção para o fato de que os autores publicados são também atores dos espaços retratados nos textos, e que não objetivam apenas representar certa realidade de espaços e sujeitos na literatura, mas de também se autorrepresentarem. Indica também que não se trata de um movimento apenas literário, mas que tem antes o objetivo cultural de "dar voz" ao grupo social de origem dos escritores e para isso busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais, não apenas a literatura como também roupas, CDs e editoras, ou seja, acentua que o movimento não surge através da cena literária dominante, mas que, através da mobilização de redes extraliterárias, se desenvolveu no ambiente periférico. Chama a atenção para a necessidade de se recuperar como as noções de marginalidade e periferia, bem como a relação entre literatura e realidade, foram significadas, para que a singularidade dos escritores contemporâneos do movimento em questão tenham se evidenciado em relação aos demais artistas.

Apresentam-se também algumas perspectivas socioantropológicas sobre o que é a marginalidade. O tema começa a ser estudado na década de 20, na Escola de Chicago, que procurava investigar a integração dos imigrantes na sociedade norte-americana. Chegou-se, assim, ao conceito de homem marginal como aquele que tinha uma personalidade desajustada, por não se integrar completamente aos padrões culturais tanto da cultura de origem como daquela a que passava a fazer parte. Fazia-se, assim, uma abordagem que enfatizava a personalidade e atenuava questões étnicas e de gênero, e podia ser atribuída a qualquer grupo em posição de *outsider*. Já em uma perspectiva marxista, a marginalização social é produto da lógica capitalista, que, na dinâmica de acumulação do capital, se reflete sobre a estrutura das classes sociais, e em uma abordagem funcionalista, causa descontinuidade dos papéis sociais e dualidades como "tradicional" e "moderno" e "marginal" e "integrado". Em discussões mais recentes, no campo da sociologia, "marginalidade social" pode ser um tipo de inclusão precária das pessoas mais pobres em diferentes âmbitos, como a cultura ou a política, já que, de certa forma, essas mesmas pessoas estão inseridas nos processos sociais, políticos e econômicos excludentes. Assim sendo, se trata de ser, a exclusão, uma percepção de privação,

que pode ser de emprego, de bem-estar, de direitos, etc. Nessa perspectiva, os escritores do movimento "Literatura Marginal" têm "[...] participação transformativa no próprio interior da sociedade que o exclui, o que representa a sua concreta integração" (MARTINS *in* NASCIMENTO, 2009, p.147). Já a noção de marginalidade nos escritores do movimento diz respeito à condição socioeconômica de origem ou ao contexto social no qual estão inseridos, abarca os que se sentem discriminados pelas suas condições sociais. Essa noção se aproxima de quase todas as correntes que tematizaram o assunto, por parecer tão abrangente. "O elemento comum entre os escritores é um conjunto de experiências compartilhadas na vida prática, e sobretudo, no imaginário coletivo, moldado pelo fato de serem 'moradores da periferia'." (NASCIMENTO, 2009, p.151)

A autora apresenta dados que indicam que as condições na periferia não são as mesmas para todas as periferias. Mas assinala que a relativização acadêmica de centro e periferia não impede uma diferenciação nítida entre estas, que é a de que o "centro" é um "[...] espaço de moradia das classes médias e altas, de melhores condições de vida e de concentração das práticas culturais 'cultas' e 'legitimadas'." (NASCIMENTO, 2009, p. 153) e a periferia um "[...] espaço da carência, que reúne a população marginalizada social e culturalmente, e faz emergir produtos culturais como a música rap e a literatura marginal-periférica; que organiza a produção literária e a atuação dos escritores, e valida a construção de suas imagens associadas ao adjetivo marginal." (NASCIMENTO, 2009, p. 153 e 154). Assim, o movimento literatura marginal serve para dar significação à periferia e para criar certo aspecto positivo.

A dissertação discorre sobre os desdobramentos pedagógico, estético e político, deposita na literatura engajada a pretensão de se ocupar de outras questões além das de estética. Sendo a "Literatura Marginal" um movimento também político, por demarcar o lugar e o papel dos autores no cenário contemporâneo, além de diversificar o discurso literário e o perfil sociológico dos escritores brasileiros. A pesquisa realizada não pretende legitimar os escritores estudados para a literatura brasileira, mas chama a atenção para o fato de que se os estudiosos de literatura não o fizerem colocarão as obras do movimento apenas em uma vertente política, e assim deixarão de questionar "[...] o papel social das obras literárias, a universalização da escrita e da leitura, a necessidade da ampliação do número de leitores e a incorporação de novas vozes no discurso literário." (NASCIMENTO, 2009, p. 176).

A autora apresenta alguns aspectos das experiências sociais e das trajetórias literárias de três escritores relevados na pesquisa: Sérgio Vaz; Ferréz; Ademiro Alves

(Sacolinha). Os textos publicados na revista *Caros Amigos* foram a primeira experiência literária comum a todos os escritores.

Através das trajetórias sociais e literárias destes três escritores, Nascimento demonstra que, apesar de escritores com posições distintas no campo literário, são representados sob a mesma rubrica "Literatura Marginal" na *Caros Amigos*. Sendo assim, não apenas fenômenos isolados, mas participantes de "[...] experiências comuns bastante expressivas" (NASCIMENTO, 2009, p. 236).

No sexto e último capítulo, a autora finaliza o livro fazendo uma reflexão sobre o trabalho apresentado, que considera como o registro de um momento, assim como todo trabalho acadêmico. Sendo o momento a entrada dos escritores da periferia no universo da literatura, através de *Capão Pecado* (de Ferréz), e das edições especiais *Caros Amigos / Literatura Marginal*.

A autora afirma que os escritores da periferia procuram remeter o leitor tanto a um perfil específico de determinado grupo como às temáticas dos textos, e que a expressão literatura marginal se refere, objetivamente, à situação de marginalidade vivenciada pelo autor e às características internas dos seus textos; atenta para que o discurso dos autores da periferia sobre a marginalidade aparentam não considerar a mobilidade social que a carreira literária lhes oferece, mesmo que esta tenha lhes proporcionado diversos privilégios, como contratos por editoras de prestígio, posse de cargos públicos e garantia de subsistência com a renda obtida através da produção cultural; diz que a contribuição trazida pela nova geração de escritores marginais é a reunião de autores que representam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos pelos mesmos escritores como marginais; resume que o interesse do trabalho foi o de colocar os produtos literários e as experiências sociais dos autores no mesmo campo de forças, "[...] para deslocar a tensão para os usos que eles fazem das suas experiências sociais para se projetarem no mercado literário sob a rubrica literatura marginal." (NASCIMENTO, 2009, p. 321)

Nascimento termina dizendo que, além de apresentar a nova geração de escritores marginais, visou "[...] articular a formação interna do grupo e seu significado mais geral." (NASCIMENTO, 2009, p. 324); e que para tanto se esforçou para demonstrar que um conjunto de ideias e vivências compartilhadas possibilitou produzir uma imagem própria pelos e para os moradores da periferia.

A leitura desse livro é indicada para todas as pessoas que estejam a fim de contribuir para a reorganização do imaginário diante desse novo espaço literário que surge no Brasil e

para os estudantes que visam trabalhar com esse tema. É importante, como revela a autora, trabalhar com as obras literárias de vários escritores titulados como pertencentes a esse movimento, para perceber, através de seus discursos e através de suas escolhas, o corpo da trama e o que há de aspectos ideológicos nas obras. O que possibilita perceber as diferentes apropriações do termo marginal por um viés intraliterário, e não só por um viés, não menos importante, sociológico e antropológico. O exaustivo trabalho de pesquisa que se pode perceber e a constante preocupação com o movimento em sua amplitude tornam a obra indispensável para os que se interessam pela "Literatura Marginal" da periferia e pretendem se aprofundar no assunto.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Written films: The cinematographic language in Helena María Viramontes's fiction

Lidia da Cruz Cordeiro Moreira¹

SUMMARY: This communication aims at discussing how “The Cariboo Cafe” and *Their Dogs Came With Them*, both written by Helena María Viramontes, may be read as “written films,” since the influence of a certain kind of cinematographic technique is clear in them. As in movies such as *Amores Perros*, *Crash*, and *Babel*, the narrative alternates between several moments and places, forming intricate mosaics, and the several plots first diverge only to converge at the dramatic, cinematographic ending.

Keywords: Cinematographic language; Written films; Helena María Viramontes.

In *The global screen* (2009) Gilles Lipovetsky and Jean Serroy go against the idea that the death of cinema is approaching, by stating that cinema is indeed coming to a new age, which they call “hipercinema.” We live in a world in which nothing and nobody can fully escape the mediation of screens, a world marked by a “generalized state of screen.” For some, the invasion of all these screens in our lives – first, the TV, then, the computer, lately, the cell phones with inbuilt cameras – could mean the death of cinema as it is. But Lipovetsky and Serroy defend that it only means cinema is now entering a new age.

Influenced by globalization, this new age of cinema is marked by the exchange between cultures, by ethnic mixture created by migration and traveling, by the opening to other cultures. More than any other, the world of cinema participates directly in this global dynamics: a growing number of filmmakers feed on a multiplicity of references, announcing a cinema which is more and more deterritorialized, transnational and plural. Hollywood is still the capital of Planet Cinema, but it is more cosmopolitan and varied than ever.

A consequence of this decentralization can be seen in the narrative structure of some movies. Narratives are now dispersed, chaotic, fragmentary, non-unified. They tell ten, twenty stories, through interconnected plots, and many times it is hard to know who the protagonist is – if there is any. Also, sometimes the clear understanding of the plot by the audience is not any more on demand. There is no more linear direction, but a complex and multidirectional net in which the audience gets lost in discontinued flashes. This less linear way of telling stories makes the audience used to more complex narratives.

One of these movies is the Mexican *Amores Perros*, directed by Alejandro González Iñárritu in 2000. It takes place in Mexico City, where three separate stories converge in a

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa. E-mail: lidccm@gmail.com.

tragic accident. Another movie worth mentioning is the Academy Award winner *Crash*, directed by Paul Haggis in 2005. It takes place in Los Angeles and also tells interconnected stories that converge in a traffic accident. However, in the latter, the multiplicity of ethnicities plays a major role. Later (2006) Iñárritu also directed another Academy Award winner, *Babel*, in which the complexness of the interconnected plots gains global scale.

The fiction of Chicana writer Helena María Viramontes has a lot in common with such movies. Norma Hesper (2009) affirmed of Viramontes's first novel, *Under the Feet of Jesus* (published in 1995), that "[t]he handling of space and simultaneity often owes a debt to film, with the equivalent of wide-angle camera sweeps from one scene to another." In this communication, I will not focus on this novel, but on a short story published in 1985, called "The Cariboo Cafe," and her most recent novel, *Their Dogs Came With Them*, published in 2007, to which we may perfectly apply Hesper's affirmation.

In "The Cariboo Cafe," three stories intersect and converge in a dramatic ending. It opens with Sonya and Macky, two young children, who are illegal Mexican immigrants in the U.S. As both parents have to work, after school the girl has to pick her younger brother up at a neighbor's house and take care of him until their parents arrive in the evening. Being only five or six years old, the job proves to be too much for her, as she loses the key to their apartment in a school fight, though she considers the key to be her "guardian saint." Locked out of the apartment, she tries to go back to the neighbor's house where she had picked her brother up, but eventually they get lost in the neighborhood. Scared of the police, since their father told them that they should avoid the police at all cost, Sonya does not know what to do. The first part of the story ends with Sonya and Macky heading to the zero-zero place, where she thought they could be protected.

The second part of the story is narrated in first person, a resource very rarely used by Viramontes, in a tone that leads the reader to suppose the narrator is giving a deposition or an interview. It is immediately clear in the first paragraph that the narrator is the owner of the zero-zero place where the kids were heading to in the first part. He calls it the double zero cafe, since the paint is peeled off in the sign and all one can read now is the double "o." It is evident that the zero-zero place is the Cariboo Cafe from the story's title. The narrator claims to be an honest man, who only tries to provide the best service he can to his customers, although, at the same time, he describes them as the worst kind of scum. He also seems to feel guilty after snitching on three "illegals" that had entered the cafe to the police. The reader also finds out he is divorced and had a son, who died young and would be about thirty-six years old if alive. In the third part of the story, it becomes clear that his son died in Vietnam. The

cafe owner seems to miss his son so much that he takes a liking of a junky who is a regular at his place, for the only reason that he is about the same age his son would be. In the following passage, we realize that something very serious happened at the cafe: “I tried scrubbing the stains off the floor, so that my customers won’t be reminded of what happened. But they keep walking as if my cafe ain’t fit for lepers.” (VIRAMONTES, 1985, p. 68). Later the narrator also mentions that a crazy lady and two kids started all the trouble and that he recognized the two kids on a bulletin about missing children on TV that night, but he decided not to call the police immediately, since he was not really sure. However, the next day the woman and the kids enter the cafe again and at this moment the second part ends.

The third part of “The Cariboo Cafe” starts with first-person narration and focuses on the story of a woman whose son, Geraldo, disappeared. The reader may infer that she comes from a Latin-American country, since the Contras are mentioned. The woman goes to the police looking for her son, for she believes he was taken by them, who must have mistaken him for a Contra. Without any help from the police, the woman returns home to her endless waiting, until a nephew decides to take her to his home in the U.S. One day, as she walks the streets of the North-American city where she now lives with her nephew, she spots a little boy in the crowd whom she believes is her Geraldo and she takes him with her. A few paragraphs later, we realize she also took the boy’s sister. The woman bathes the boy, changes his clothes and puts him to sleep, but she seems not to be aware of the presence of the girl in the room.

The next day, they return to the Cariboo Cafe where they had been the night before. This part is narrated in third person and a few paragraphs are focalized by the cafe owner. This time he calls the police. As the police enter the cafe, the woman realizes they are going to take her son from her a second time, and she does what she can to stop them, including throwing steaming coffee into their faces. The last paragraph is again narrated by the woman, as she heads towards her tragic ending.

In *Their Dogs Came With Them*, the fragmentation present in the short story will be developed to a much greater extent by the author. If in “The Cariboo Cafe” there were a present moment and a past moment, in the novel there are two present moments, and several other moments are interwoven to these two main presents through the use of narrative flashbacks and flash-forwards, thus contributing to the non-linearity and fragmentation of the novel. Except for the laconic indication “1960-1970” placed before chapter one, these moments are not signaled to the reader, who has to untangle the web in order to make sense out of the plot.

Although there is unity in setting throughout most of the novel – all the main events take place in the neighborhood of East L.A. – the story also moves down to Mexico a few times, especially in flashbacks narrating the background of some of the characters. However, what is more important to consider in relation to the fragmentation of space is the fragmentation experienced by the characters in the first moment of the story as a result of the construction of freeways in the city. The fragmentation caused in the lives of those characters by the freeways is reflected in the structure of the narrative.

If in the short story there were three focalizing characters, in the novel they are countless and there is not one protagonist, although the novel is narrated in the third person by a single narrator, which works as a camera eye. These characters are also Chicanos living in underprivileged conditions. The multiplicity of voices here is much more disconcerting to the reader, since it is almost impossible to keep track of all the focalizing characters. Moreover, focalization changes not only between chapters but sometimes also within chapters without any warning to the reader. Frequently, characters invade each other's lives, when the same scene is shown more than once through different viewpoints, showing the reader that a character's interpretation of reality depends largely on his or her racial, gender and class location and on how he or she understands this location. In chapter two, for instance, the reader witnesses the first encounter between Turtle and Tranquilina, two of the many focalizing characters. First, the scene is focalized by Turtle and a few pages later the same scene is focalized by Tranquilina. For Turtle, Tranquilina seems to be smiling "with incredible delight," although as we read the passage as focalized by Tranquilina, we realize she is smiling out of fear of Turtle. Later on in the novel, we discover that her suspicion is justified by her background since she had a traumatizing experience when she was raped in Texas by a man, whom Turtle, in her gang-like attitude, probably resembled. Tranquilina, in turn, has no idea that Turtle is actually a girl. Right after bumping into her – or perhaps before – Tranquilina and her mother also meet Ermila and her friends by chance, when they stop and ask the girl for directions. Later on, we see this event through the eyes of the girls.

These accidental and apparently unimportant meeting of the characters – as many others that occur throughout the narrative – gains a totally new significance by the end of the novel, when the lives of Turtle, Tranquilina and Ermila, as well as those of other main characters, converge in a tragic cinematographic climax. Not coincidentally, the last chapter of the novel starts with the words: "A perpetual drowsy fog of gaseous fumes hovered over the freeway routes. *Divergence and convergence, six freeways* in Ermila's front yard, right across from her bedroom window, though she rarely had use for the delineated corridors."

(VIRAMONTES, 2007, p. 313, my emphasis). Six is also the number of focalizing characters whose lives diverge throughout the novel, finally converging in the ending: Ermila, Nacho, Turtle, Tranquilina, Ana and Ben. Throughout the novel their stories had been told in three more or less separate nucleuses. Furthermore, the fact that the same scene is narrated from different points of view emphasizes the simultaneity of the stories which will converge at the end. A closer reading of the novel will reveal that all the second present moment in the narrative – in the early 1970s – accounts for no more than two days, although the stories stretch for more than a hundred pages.

The ends of both the short story and the novel point to the recovery of all the plots that converge in it, in an opening to the past. It is the end that organizes the narrative and not the opposite. This connects to Stanley Cavell's idea of cinema as "world past:" "a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present." (CAVELL, 1979, p. 23). The simultaneity between presence and absence experienced by the reader at the end of the novel is, to Cavell, something that only cinema may satisfy (p. 42).

RESUMO: Esta comunicação objetiva discutir como "The Cariboo Cafe" e *Their Dogs Came With Them*, ambos escritos por Helena María Viramontes, podem ser lidos como "filmes escritos" devido à influência de certo tipo de técnica cinematográfica. Como nos filmes *Amores Brutos*, *Crash – No Limite* e *Babel*, a narrativa se alterna entre diversos momentos e lugares, formando intrincados mosaicos, e as várias histórias primeiro divergem para depois convergirem em um final dramático, cinematográfico.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica; Filmes escritos; Helena María Viramontes.

Referências:

AMORES Brutos. Directed by Alejandro Gonzalez Iñárritu. São Paulo: Europa Filmes, 2000. 1 DVD (153 min), son., color., subtitled.

BABEL. Directed by Alejandro Gonzalez Iñárritu. São Paulo: Paramount Pictures, 2006. 1 DVD (143 min), son., color., subtitled.

CAVELL, Stanley. *The world viewed: reflections on the ontology of film*. New York: Viking Press, 1971.

CRASH – No Limite. Directed by Paul Haggis. São Paulo: Imagem Filmes, 2005. 1 DVD(112 min), son., color., subtitled.

HELSPER, Norma. Finding the Metaphorical Key *Under the Feet of Jesus*. Available on: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/HelsperNorma.pdf>>. Access on: 25 Feb. 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

VIRAMONTES, Helena María. "The Cariboo Cafe". In *The Moths and Other Stories*. 2nd ed. Houston: Arte Publico Press, 1995. p. 65-79.

_____. *Their Dogs Came with Them*. New York: Atria, 2007.

_____. *Under the Feet of Jesus*. New York: Plume Books, 1995.

A alma ameríndia: uma leitura junguiana do mito makunaima

Cassiane Ladeira da Silva Araújo¹

RESUMO: Este trabalho propõe analisar, do ponto de vista da psicologia junguiana, a alma ancestral ameríndia e a formação do herói cultural no mito makunaima, estabelecendo um diálogo entre os textos *Makunaima en el valle de los kanaimas*, do pemon Lino Figueroa, *Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná*, de Koch-Grünberg e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Makunaima; Literatura indígena; Psicologia junguiana.

O presente estudo integra-se às pesquisas realizadas para o desenvolvimento da dissertação de mestrado sobre o mito makunaima. Sentimos uma profunda inquietação ao nos depararmos com a escassez de estudos sobre literatura indígena. Em nossas pesquisas encontramos estudos do pensamento indígena com relação aos mitos realizados por antropólogos, etnólogos, etnógrafos, lingüistas, mas praticamente nada de estudos literários.

A convivência com indígenas escritores, poetas, ilustradores, especialistas em pintura corporal, contadores de histórias, músicos, artesãos e lideranças tradicionais tem nos proporcionado a oportunidade de observar seu modo de pensar, sua cosmovisão para compreendermos a cultura brasileira, enquanto diferença. A questão da identidade/ alteridade nos leva a repensar o direito à diferença para entendermos o outro e compreendermos melhor a nós mesmos.

Os críticos literários ignoram as produções culturais indígenas e seus sistemas de criação e de pensamento. Observamos uma crescente publicação de textos indígenas infanto-juvenis. Ora, traduzir histórias indígenas em uma linguagem adaptada para livros infanto-juvenis resulta em um discurso folclorizado de sua tradição oral, disseminando estereótipos de um indígena puro, ingênuo, infantil, repetitivo, pouco sofisticado em seu pensamento. Continuamos reproduzindo o pensamento etnocêntrico e submetendo os indígenas à nossa visão cultural, social, econômica e política.

Até quando a sociedade brasileira continuará negando seu Outro? O critério de definição de cor adotado pelo novo censo do IBGE é o da auto-declaração. Surge, inevitavelmente, a pergunta: Quem são os indígenas brasileiros hoje? Dados oficiais da Funai

¹ Mestranda em Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora

e do IBGE revelam povos indígenas ressurgidos, como os Tabajara (CE), Kiriri (BA), Koiupanká (AL), Tumbalalá (BA), Tupinambá (BA) entre muitos outros.

A literatura indígena contemporânea tem procedência na rebeldia que nasce também da exclusão. O escritor indígena atual problematiza a relação entre ficção e história, tradição oral e escrita, leitura e escrita, autor e leitor para reconstruir o seu lugar enquanto indígena. Trata-se de uma literatura de resistência, de luta pelo reconhecimento do direito às tradições, histórias, culturas, espiritualidade, à terra, respeitando as diferenças.

Um aspecto fundamental da literatura indígena é a autohistória coletiva associada aos mitos de origem, às raízes profundas de sua cultura e identidade. Os povos indígenas, ao contarem suas histórias, escrevem, pois percebem na permanência da palavra escrita o lugar da memória. A memória estaria, desse modo, buscando dominar novas tecnologias como a escrita e o hipertexto para se manter viva. Na literatura indígena aparece o espaço ou etnia através de uma linguagem que se quer anônima, pois a autoria é coletiva, a história pertence ao povo daquele que a escreve. Uma literatura intimamente relacionada à tradição oral pela necessidade, ou melhor, urgência de salvar a língua, a cultura, e o próprio povo da extinção.

A história dos povos excluídos permanece viva na poesia e na contação de histórias dos escritores indígenas. O gesto escritural do indígena inaugura, assim, o diverso, apresentando uma literatura que se quer em sua diferença. A experiência de ouvir as histórias dos mais velhos, de transcrever, desenhar, traduzir perfaz o caminho fundante de uma literatura nativa, brasileira. Caminho este percorrido por escritores como Daniel Munduruku, que em seu artigo “Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade”, assim define o papel da literatura indígena:

A escrita é demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o Ser na medida em que precisa adentrar no universo mítico para dar-se a conhecer ao outro. O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral (MUNDURUKU).

Constatamos uma forte referência, na literatura de autoria indígena, à espiritualidade ancestral. O tempo das origens continua a se manifestar nos pajés, poetas e contadores de histórias. A escritora potiguar Graça Graúna afirma que “ao escrever, dou conta da ancestralidade; do caminho de volta, do meu lugar no mundo”. Ainda de acordo com Graúna, “no universo indígena, os ventos sopram para fortalecer o espírito; por isso, o ato de narrar configura um tecido de vozes da tradição”.

As artes verbais indígenas são muito distintas do que conhecemos como literatura escrita. A expressão criativa dos povos indígenas segue critérios de criação, autoria, recepção e fruição estética diferentes do que conhecemos na chamada literatura ocidental. Seus critérios fazem sentido numa realidade que chamamos de “mítica”. Esta trata de temas diversos como a criação dos próprios indígenas, dos animais, dos elementos da natureza, dos ancestrais, dos não-indígenas, e tantos episódios que constituem a base dos conhecimentos tradicionais indígenas.

Para Munduruku, os mitos evocam os acontecimentos dos primeiros tempos quando somente a palavra existia e nos ensinam “a olhar, conversar e ouvir o que o rio (da vida) tem para nos contar” (MUNDURUKU, 2002, p.18). Para compreender as narrativas e os cantos indígenas é necessário conhecermos seu modo de pensar, sua cosmovisão, seus hábitos, costumes, vivências, tradições, rituais, festas. Seus cantos são carregados de lirismo. O indígena contador de histórias é um verdadeiro poeta, e sua poesia requer do ouvinte todos os sentidos. Almeida, em *Desocidentada*, define a poética indígena como “terrverbivocovisual”, na medida em que esta apresenta uma dimensão terrena que ultrapassa a verbal, a sonora e a visual.

Uma mesma narrativa pode assumir papéis diversificados ou aparentemente contraditórios, sendo esta característica encontrada em demiurgos como Makunaima. As narrativas escritas pelos próprios indígenas são apresentadas em toda sua extensão e riqueza, diferente da forma extremamente resumida com que tem sido apresentada a maioria das narrativas indígenas coletadas por etnógrafos.

Escolhemos, por essa razão, estudar o mito narrado pelos próprios indígenas. O mito Makunaima pertence aos povos makuxi, wapichan e ingariko do extremo norte de Roraima, e também ao povo pemon da região fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Pretendemos fazer um contraponto entre o texto do escritor pemon Lino Figueroa, *Makunaima en el valle de los kanaimas* e o segundo volume de *Vom Roroima zum Orinoco*, do etnógrafo alemão Koch-Grünberg, publicado em alemão em 1916. O volume estudado contém os mitos e lendas dos karib dessa região, narrados por dois indígenas pemon: Mayuluaípu, um taurepang que estava sendo preparado para ser pajé, e Akúli, um jovem pajé yekuana.

Procuramos, nesse trabalho, estabelecer um diálogo entre o mito Makunaima e a rapsódia *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade. Importante salientar a distinção da grafia utilizada aqui para referir-se ao mito Makunaima, grafado com a letra “k”, e Macunaíma, de Mário de Andrade, com “c”.

Estudar Makunaima representa um resgate da literatura nativa, como o fez Mário de Andrade em seu Macunaíma. Mário apropria-se criativamente de histórias e tradições dos povos originários, afro-brasileiros e contos de fadas europeus. O “herói sem nenhum caráter” do escritor modernista brasileiro é o herói cultural dos indígenas makuxi, wapichan, ingariko, taurepang e yekuana. Os dois últimos são um subgrupo pemon, que é uma etnia macro-karib composta também pelos kamarakoto.

Ao estabelecer um diálogo entre as três obras explicitadas acima, visamos refletir sobre a origem do povo brasileiro e sua História, buscando encontrar a alma brasileira. Gambini, sociólogo e psicólogo junguiano, em seu artigo “A alma ancestral do Brasil”, afirma que:

Nós, como povo, temos um grande problema, que é a ausência de um mito de origem. Temos vergonha de nosso passado, que encaramos como se fosse um buraco negro, uma bruma, uma imagem vagamente aterradora ou claramente desprezível. Começamos a contar nossa história de povo a partir de um ato fabuloso chamado Descobrimento (GAMBINI, 2000).

Para Gambini, Mário de Andrade, na construção de Macunaíma, não só acessou o inconsciente coletivo como delineou o drama vivido pelo Brasil até hoje: a incapacidade de operar a integração entre as etnias que formam a base de sua sociedade: o índio, o negro e o branco. Ainda de acordo com o Gambini, “como negamos nossa origem ancestral, nós a deturpamos, nós a transformamos em algo diverso do que é. Enquanto povo, começamos já destruindo aquilo que tínhamos de mais precioso”.

Analisamos o arquétipo do herói, desenvolvido por Jung, para entendermos o drama brasileiro do “herói de nossa gente”. Para Jung, os mitos seriam projeções do inconsciente coletivo. Por ser o arquétipo uma imagem latente, o herói de uma sociedade apresenta as características por ela valorizadas. Uma sociedade mergulhada em sua sombra produz um herói sombrio e indefinido como Macunaíma. Para Jung, todos os homens são heróis na medida em que todos têm como missão completar seu processo de individuação, lutando contra as próprias sombras.

O brasileiro, assim como Macunaíma, é um herói “impedido” de completar sua trajetória devido às circunstâncias traumáticas de sua origem. Segundo Gambini, Macunaíma é “impedido” de cumprir seu destino porque tem um “defeito de fabricação”: ele não tem nem pai, nem mãe para servir-lhe de modelo de referência identitária. Ele não sabe nem mesmo de onde vem, pois o pai sequer aparece na história, e a mãe ele a matou acreditando que fosse uma “veada parida”.

O impedimento de cumprir seu destino heróico se dá também na história do Brasil. O brasileiro nasceu de uma índia que foi violentada e impedida de falar sua língua e vivenciar suas tradições, religiosidade e cultura. O bandeirante europeu, pai desse primeiro brasileiro, fez-se ausente na medida em que procurou apenas explorar a mãe terra, agindo como invasor e descobridor de riquezas de uma terra estrangeira. O conquistador europeu se acasalava com a índia “selvagem” e partia em busca de conquistas das riquezas naturais.

Ao brasileiro fruto da índia e do bandeirante não era dado o direito de se expressar na língua e cultura maternas, sendo que na maioria das vezes nem mesmo conhecia seu progenitor. Nas palavras de Gambini, ao se referir ao povo brasileiro, “Quem não sabe quem é, ora é uma coisa, ora é outra, nunca junta tudo para criar alguém com um caráter. Na ausência de caráter entra o oportunismo” (GAMBINI, 1999, p.129).

O mesmo comportamento percebemos em Macunaíma, de Mário de Andrade, que sobrevive na base do “jeitinho” malandro. Ele engana e trai a todos, mas ainda assim ganha o título de herói por despertar no outro uma espécie de encantamento pelo seu carisma.

Macunaíma tem nas mãos o poder de operar a integração entre as três etnias formadoras do brasileiro, representadas por ele próprio, que se tornara branco, e seus irmãos Jiguê, que se tornara índio e Maanape, que permanecera negro. No entanto, ao invés de operar a síntese, ele elimina o índio e o negro. As culturas indígenas e africanas reprimidas pelo colonizador europeu tornaram-se as nossas sombras coletivas. Assim como a malandragem de Macunaíma camufla suas trapaças e maldades, a história oficial camufla a violência realizada pelos bandeirantes no processo de colonização, conferindo a estes o status de heróis e ocultando suas sombras.

Para Gambini, “o confronto com o desconhecido é uma situação privilegiada para o inconsciente se exprimir através da projeção” (GAMBINI, 2000, p.28). O confronto do colonizador europeu com seu desconhecido, o índio, na chegada daquele às Américas, resultou numa projeção da sombra reprimida no outro. Para o europeu, o índio era o “outro”, o diferente que ele precisava silenciar e eliminar. Ao ocorrer a projeção da sombra reprimida, o arquétipo desta se manifesta. O indígena, sombra que a sociedade brasileira reprimiu e cuja existência continua negando, está reivindicando seu espaço.

Conforme a psicologia analítica, a sombra é um arquétipo que representa os conteúdos que uma pessoa ou uma sociedade reprime e rejeita e que, por essa razão, são lançados no porão do inconsciente. Os conteúdos reprimidos influenciam de modo subterrâneo os conteúdos conscientes de quem os reprimiu, operando como uma força destrutiva. Gambini, em seu artigo “A alma ancestral do Brasil”, afirma que “cada um de nós carrega um índio

dentro de si na medida em que carregamos um inconsciente e em que não somos apenas isto que mostramos uns para os outros e para nós mesmos. Há mais. Esse mais eu chamo de índio”.

Ainda de acordo com Gambini, a busca pela muiraquitã em Macunaíma equivale à busca pela pedra filosofal mítica. Esta pedra, que não fora destruída, apenas retirada da consciência, seria o resultado da união de opostos psíquicos. A muiraquitã perdida seria uma metáfora de nossa unidade social, simbolizando o encontro, a união entre opostos, a totalização buscada pelo homem em seu processo de individuação. A pedra, não tendo sido encontrada, significa que não conseguimos, enquanto povo brasileiro, completar nossa trajetória.

Em seu artigo “O retorno dos muiraquitãs”, Callia demonstra que os muiraquitãs são fragmentos arqueológicos em forma de batráquios, sendo encontrados na região do Rio Tapajós e pertencentes às Icamiabas, índias guerreiras que viviam isoladas da presença masculina. Essas pedras simbolizam o poder feminino, a vida, fertilidade e proteção. Para Callia, simbolizam, em Macunaíma, um fragmento perdido da alma ancestral do Brasil. Podemos dizer que Mario de Andrade resgata, através dos muiraquitãs, valores perdidos da cultura brasileira.

Macunaíma tem o poder nas mãos, a pedra muiraquitã, mas não sabe o que fazer com ela: desconhece seu valor porque desconhece a si mesmo. Na medida em que demonstra uma total inconsciência de si mesmo, Macunaíma pode ser considerado um “trickster”. Em sua busca pela pedra mágica, deixa sua consciência na ilha de Marapatá. Ao recuperar a pedra, volta à ilha para buscar sua consciência, mas não a encontra. Apropria-se, então, da consciência de uma outra pessoa, “que dá tudo no mesmo”.

A partir do conceito de “trickster” da psicologia analítica, analisamos o mito do herói em Macunaíma, de Mário de Andrade, e em Makunaima. Em nossa leitura, consideramos o encantado Makunaima um “trickster”, mas num papel diferente, o daquele que conduz as almas ao mundo do desconhecido, tendo o poder de transmitir uma mensagem espiritual de libertação e de cura, mas também de morte. Sua criatividade e irreduzibilidade a categorias fixas, assim como seu status de herói cultural dos povos indígenas aos quais pertence o mito, permitem defini-lo como “trickster”.

Encontramos em “Os mitos antigos e o homem moderno”, de Henderson, um estudo dos quatro ciclos distintos na evolução do mito do herói, constatados pelo Dr. Paul Radin, em 1948, em seu estudo dos winnebagos, povo indígena norte-americano: Trickster, Hare, Red Horn e Twin. Consideramos a divisão em ciclos um tanto simplista no que tange à mitologia

pemon e aos povos do norte de RR, como procuramos demonstrar ao longo do nosso estudo. Conforme Jung,

O “trickster” é a *figura da sombra coletiva*, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela. Mas nem sempre isso ocorre sob forma mitológica, mas nos tempos mais recentes e devido à repressão crescente dos mitologemas originários, ela é projetada sobre outros grupos sociais e outros povos (JUNG, 2008, p.264-5).

Para Henderson, o “trickster” corresponde ao primeiro ciclo na evolução do mito do herói, o estágio mais primitivo da consciência. Ele é dominado por seus desejos e, para satisfazê-los, age de maneira perversa, cínica e inconseqüente. Tem tendência a travessuras astutas, em parte divertidas, outras vezes malignas. Sua mutabilidade e dupla natureza animal-divina aproximam-no da figura de um salvador. Assim Henderson define o “trickster”:

O estágio inicial e rudimentar na evolução do mito do herói em que o personagem é instintivo, desinibido e, por vezes, infantil” (2001, p.145). Para o autor, “a forma de evolução criadora começa, evidentemente, numa escala de existência pré-consciente, infantil ou animal. A ascensão do ego ao estado de ação consciente efetiva torna-se clara no mito do verdadeiro herói da cultura” (HENDERSON, 2001, p.165).

O primeiro ciclo encontra-se, portanto, no nível mais primitivo do simbolismo. Os símbolos de transcendência representam a luta do homem para alcançar seu objetivo, que seria a plena realização das potencialidades do “self”. Segundo Henderson, esses símbolos “fornecem os meios pelos quais os conteúdos do inconsciente podem penetrar no consciente, e são também, eles próprios, uma expressão ativa desses conteúdos” (2001, p.197).

Nesse momento, o “trickster” não seria um ser indisciplinado com pretensões a herói, mas um pajé cujo conhecimento do sagrado e das forças da natureza faz dele um mestre da iniciação:

Sua força reside na faculdade que lhe é atribuída de conseguir separar-se do corpo para voar pelo universo, sob a forma de um pássaro. Nesse caso, o pássaro é, efetivamente, o símbolo mais apropriado da transcendência. Representa o caráter particular de uma intuição que funciona por meio de um médium, isto é, de um indivíduo capaz de ter conhecimento de acontecimentos distantes – ou de fatos de que conscientemente nada sabe – entrando num estado de transe (HENDERSON, 2001, p.197-8).

Em “A psicologia da figura do “Trickster”, Jung defende que as figuras míticas correspondem a vivências interiores, tendo sido originalmente produzidas por estas últimas. “No caráter do xamã e do curandeiro há algo de “trickster”, pois eles também pregam peças

maldosas aos que a eles recorrem, para depois sucumbirem à vingança dos prejudicados” (JUNG, 2008, p. 252).

Conforme Basso, comentada e citada por Sá em seu artigo “Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de Akúli e Mayuluaípu”, o “trickster” seria ao mesmo tempo um “herói cultural” (que participa do processo de criação do mundo e o torna seguro para os seres humanos) e o “bufão egoísta” (que comicamente age de maneira inapropriada) (SÁ, 2002, p. 251-252). Para Sá, as histórias de Makunaima “valorizam o movimento e o engano, numa luta constante contra essências estáticas”. Makunaima em determinados episódios é herói, em outros age como vilão, outras vezes faz o papel de vítima.

Os pemon têm um agudo sentido da ordem mutável das coisas, não havendo um dualismo rígido em vários aspectos de sua sociedade. Em *Makunaima en el valle de los kanaimas*, a iniciação ao qual é submetido o menino Makunaima por seu pai, um poderoso piasan (pajé, em pemon), é um processo que começa com um rito de submissão, seguido de um período de contenção a que se sucede o rito de liberação. O mito ensina à humanidade que todo indivíduo pode reconciliar os elementos conflitantes de sua personalidade, alcançando um equilíbrio que o faça verdadeiramente dono de si mesmo, um ser humano capaz de completar sua trajetória.

Os ritos de iniciação ao conhecimento do sagrado e das forças de oposição, ao proporcionar a capacidade de realizar tanto o bem quanto o mal, permitem a Makunaima alcançar um equilíbrio, funcionando como um transformador e regulador da cultura. As transformações que realiza são, na maioria das vezes, motivadas pelo desejo de poder, outras vezes por tédio ou por pura maldade. Os indígenas reverenciam em Makunaima sua flexibilidade e capacidade de transformação criativa.

De acordo com Sá, o demiurgo Makunaima é um transformador, na medida em que sua criatividade encontra expressão em atos de metamorfose ou transformação como a derrubada de árvores mágicas, a transformação de pessoas em pedras ou de si próprio em peixe. A fim de entendermos a função transformadora do mito Makunaima para as sociedades indígenas às quais o mito pertence, recorreremos ao processo de individuação, considerado o eixo da psicologia junguiana.

Nise da Silveira, em *Jung: vida e obra*, esclarece que o processo de individuação é um movimento de circunvolução que conduz ao “self”, o centro da personalidade total. Quando consciente e inconsciente, e até mesmo os mais irreconciliáveis opostos se ordenam em torno do “self”, a personalidade completa-se. Nesse momento, “cria-se uma ordem que ‘transforma

o caos em cosmos'. Mas não uma ordem estática. Formação, transformação constituem sua essência” (SILVEIRA, 2007, p.89).

A capacidade transformadora, própria dos demiurgos, é representada pelo pajé e pelo contador de histórias. Vale ressaltar que os pajés demonstram ser exímios contadores de histórias, são os guardiães dos conhecimentos sagrados, dos animais, das plantas, dos elementos da natureza. Quando sonham, referimo-nos a sonhar no sentido de estar em estado de transe, têm o poder de se transformar e de se metamorfosear em seres míticos:

Enquanto herói cultural, a deidade Makunaima pode realizar mudanças que são impossíveis a seres mortais como Kone'wó. Juntos, Makunaima e Kone'wó preparam o terreno para que os pemon continuem habilitando o engano e os truques através do movimento, da transformação e da linguagem (SÁ, 2002, p.255).

Para os indígenas, tudo na natureza tem um espírito que o anima e protege, e os pajés têm a capacidade de assimilar o poder desses espíritos de acordo com a necessidade do momento. É na linguagem do inconsciente, das imagens arcaicas e dos símbolos que os pajés não só comunicam-se entre si, como têm as visões reveladoras daquilo que buscam, seja a cura de doenças ou até mesmo para finalidades maléficas. Essa linguagem do sonho é referida por eles como a língua das aves por ser uma linguagem de canto e invocação.

O pajé, quando poderoso, ao recolher-se em isolamento na floresta após um sonho, é capaz, munido das forças da natureza, de configurar o sentido daquilo que sonhara. Para os indígenas, os pajés poderosos são semelhantes aos próprios Makunaimas, e alguns indígenas associam-nos até mesmo aos kanaimés, considerados seres encantados ocultos, perversos e assassinos, o que nos possibilita a leitura do makunaima como um kanaimé na obra *Makunaima en el valle de los kanaimas*. Cabe lembrar que a tradução de Makunaima seria o grande mau, numa junção de “maku” com o sufixo aumentativo “ima”.

Consideramos não menos importante as relações entre Makunaima e Piaima. Segundo os pemon, Piaima seria o espírito mais poderoso da floresta e guardião dos animais silvestres. Ambos os demiurgos apresentam um caráter ambíguo e malicioso, na medida em que agem como restauradores em alguns momentos, e destruidores, em outros. Piaima teria revelado aos seus alunos piasan (pajé, em pemon), entre eles Makunaima, os encantos que os capacitam a fazer o bem ou o mal aos homens.

Diferentemente do cristianismo ocidental, os indígenas não têm uma visão dualista. Mitos indígenas promovem uma inter-relação e reaproximação de forças antagônicas como o

bem e o mal, o instinto e os valores espirituais. Podemos dizer, portanto, que Makunaima teria a função de regulador do equilíbrio psíquico coletivo, melhor dizendo, cultural.

Nesse sentido, podemos considerar Makunaima um herói cultural, tendo a função de transformador. Transforma animais e elementos da natureza, muitas vezes por maldade. Ele também é criador, pois fez todos os animais de caça, os peixes, assim como criou novos homens. Enquanto herói cultural, não criou o mundo do nada, mas transformou-o. Sua primeira façanha nesse sentido foi a derrubada de Wazaká, a árvore da comida, cujo toco transformou-se no Monte Roraima, local sagrado dos pemon, wapichan, ingariko e makuxi, morada de Makunaima e outros encantados.

Na narrativa coletada por Koch-Grünberg, Makunaima, num contínuo processo de transformações, termina exilado na terra além de Roraima, mais precisamente na Guiana, “a terra dos ingleses”, onde permanece até hoje. Como observa Medeiros, “isso não nos esclarece sobre o que ele estaria fazendo lá: o personagem parece ser agora uma pálida imagem do que foi outrora, e, fato mais digno de nota, tornou-se como uma pessoa de quem há muito não se tem notícias”. (MEDEIROS, 2002, p.242). Para Medeiros, o fato do narrador Akúli parecer ignorar o destino final de um personagem importante não é mero esquecimento, mas uma atitude sintomática que confirma a “dissolução” do mundo humano no final das narrativas da coleção de Grünberg.

Medeiros recorre à noção de “happy end frustrado” de Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma*, ao refletir sobre a trajetória de metamorfoses do personagem Macunaíma que culmina em sua transformação na constelação da Ursa Maior, onde o autor incorpora o final frustrado ao seu Macunaíma. Para Medeiros, Mário de Andrade “foi buscar na literatura nativa uma alternativa às formas de narrar disponíveis na literatura brasileira até então, as quais lhe pareciam insuficientes para dar conta da ‘nossa época’ e da grande heterogeneidade cultural e intelectual do país” (MEDEIROS, 2002, p.259).

Diria, atendo-me especificamente aos contos recolhidos por Koch-Grünberg, que nas histórias com final feliz frustrado é como se a floresta amazônica tudo devorasse, primeiro a aldeia ou a cabana e, depois, as próprias paragens míticas, cuja existência pressupõe a oposição a um mundo familiar. Sobre a floresta, resplandece um céu estrelado, linguagem que não é mais a dos índios nem a linguagem dos moradores das paragens terrestres. Seria o brilho do desastre, do final feliz frustrado, em suma, a eloquência dos mortos que responde à mudez da floresta viva mas esvaziada de homens (MEDEIROS, 2002, p.244).

Mário revela, numa de suas cartas, que “no geral meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais para serem artísticos. *Macunaíma* não. Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era

um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a época nossa, não sei”.

Para melhor compreendermos a formação desse herói cultural, buscamos o conceito de inconsciente cultural, desenvolvido por pós-junguianos, e que é derivado do conceito de inconsciente coletivo. Para Jung, todos nós trazemos conosco, desde o nascimento, uma herança psicológica, universalmente humana, o “inconsciente coletivo”. Trata-se da camada mais profunda da psique, sendo seus conteúdos impessoais e comuns a todos os homens e transmitidos por hereditariedade.

O inconsciente coletivo é uma espécie de reservatório de imagens latentes, arcaicas, chamadas de arquétipos. A palavra arquétipo seria uma junção do grego “arché” (antigo) e “typos” (marca ou impressão). Os arquétipos são possibilidades herdadas para construir representações de imagens similares, e constituem os alicerces da vida psíquica comuns a todos os seres humanos. A noção de arquétipo nos permite compreender por que em lugares e épocas distantes encontramos temas idênticos em mitos e rituais de diferentes povos e culturas.

Jung, ao reconhecer que além da psique coletiva universal há diferenciações correspondentes à raça, tribo e família, identificou uma outra camada do inconsciente, mas condicionada à cultura, embora não tenha desenvolvido o conceito de “inconsciente cultural”. Este foi apresentado por Henderson, em 1984, em *Cultural attitudes in psychological perspective*. De acordo com Henderson, o inconsciente cultural estaria situado entre o inconsciente coletivo e o pessoal. Esse conceito foi redefinido por Adams, em 1997, em *The multicultural imagination: race, color and the unconscious*.

Para Adams, o inconsciente cultural seria uma dimensão do inconsciente coletivo. O autor inclui imagens estereotípicas, além das arquetípicas, no inconsciente coletivo. A dimensão estereotípica, histórica, cultural, étnica seria patrimônio de uma sociedade em particular, condicionando a natureza humana e nos diferenciando uns dos outros. Esse pensamento reforça a influência da cultura sobre os produtos do inconsciente: “Nós não somos apenas arquetipicamente iguais, mas também histórica, cultural e etnicamente diferentes. História, cultura e etnicidade são circunstâncias que condicionam a natureza humana e nos diferenciam” (ADAMS, 1997, p.49).

Os povos ameríndios têm um saber altamente organizado, profundo, complexo, completo, coerente e muito diferente do pensamento ocidental. Seu conhecimento ancestral tem sido negado até hoje pela sociedade brasileira. Essa negação vem se repetindo, a cada

geração, no interior de nossa psique. Gambini, em seu artigo “A alma ancestral do Brasil”, defende que nossa alma ancestral se formou no solo do Brasil pré-histórico, nesse passado remoto que imaginamos como não nos pertencendo. A alma ancestral é a raiz mais profunda, base e sustentação da individuação:

(a raiz profunda) É um conjunto de observações da natureza que se estruturou e confirmou ao longo de séculos e séculos, produzindo conhecimento sobre a terra, o corpo, a mente, o espírito, o grupo, os outros e os deuses, a flora e a fauna, a meteorologia, as águas, o vento e o fogo, a cópula, os sentimentos, a dor, os desejos, a morte e o além, o horror, o encantamento e a eternidade. Isso tudo cria alma. O nome disso tudo é alma ancestral (GAMBINI).

Ao estabelecer um diálogo entre o mito Makunaima e Macunaíma, de Mário de Andrade, procuramos refletir sobre a formação do herói cultural e a perda de nossa alma ancestral. Esta perda está presente na sociedade brasileira desde o seu nascimento, mais especificamente desde o processo de colonização e catequização dos povos originários pelos jesuítas. Buscar a alma brasileira nas origens indígenas é o desafio de nosso trabalho.

ABSTRACT: This work intends to analyse from the point of view of the Jungian psychology, the Amerindian ancestral soul and the making of the cultural hero makunaima, establishing a dialogue between *Makunaima en el valle de los kaimas*, by the pemon writer Lino Figueroa, *Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná*, by Koch-Grünberg and *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, by Mário de Andrade.

Keywords: Makunaima; Indian literature; Jungian psychology.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, M. *The multicultural imagination*. New York: Routledge, 1997.
- ALMEIDA, M. I. de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 147p.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma* (1928), Telê Porto Ancona Lopez (Ed.). 2ed. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle (ALLCA XX), 1996.
- ASSIS, L. O. M. *Do herói sem nenhum caráter ao herói mau caráter: uma leitura de Mário de Andrade e de Rubem Fonseca*. 2007. 91fl. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2007.
- V CONGRESSO LATINOAMERICANO DE PSICOLOGIA JUNGUIANA, 2009, Chile. Anais. CALLIA, M. H. P. “O retorno dos muiraquitãs”. Chile, 2009.

- DIAS, L.; GAMBINI, R. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: SENAC, 1999.
- FIGUEROA, L. *Makunaima en el valle de los kanaimas*. Venezuela: Editorial Intenso, 2001.
- GAMBINI, R. *A alma ancestral do Brasil*. Disponível em: <http://psiquejung.blogspot.com/2004/10/alma-ancestral-do-brasil.html> Acesso em: 6 jul. 2010.
- GAMBINI, R. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 2000.
- GRAÚNA, M. das G. F. *Qual o lugar da literatura indígena no Brasil?* Disponível em: <http://ggrauna.blogspot.com/2009_06_01_archive.html> Acesso em 10 jul. 2009.
- HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.133-205.
- JUNG, C. G. (Org.) *O homem e seus símbolos*. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- JUNG, C.G. (Org.) *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6.ed. trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MEDEIROS, S. (Org.) *Makunaíma e jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MUNDURUKU, D. *Meu avô apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. ilustrações de Rogério Borges. São Paulo: Studio Nobel, 2005.
- MUNDURUKU, D. *Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade*. Disponível em: <www.danielmunduruku.com.br> Acesso em: 10 de jun. 2008.
- SÁ, L. Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de Akúli e Mayuluaípu. In: MEDEIROS, S. (Org.) *Makunaíma e jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.245-259.
- SILVEIRA, N. da. *Jung: vida e obra*. 21.ed. São Paulo: Editora Paz e terra, 2007.

A diáspora africana e suas implicações na figura da mulher negra na sociedade atual

Clara Alencar V. Pimentel¹

RESUMO: Este trabalho dedicar-se-á a identificar as maneiras como o fenômeno da diáspora africana – a captura, a travessia, a chegada ao novo ambiente e conseqüente adaptação -, tiveram influencia sobre a constituição do pensamento feminista negro. Os romances *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, e *Beloved*, de Toni Morrison serão usados a título de exemplificar os argumentos. O conceito de ‘diáspora africana’ será definido, de modo a facilitar a compreensão do estudo.

Palavras-chave: Diáspora Africana; Feminismo Negro; Feminismo Transnacional

Este trabalho dedicar-se-á a identificar as maneiras como o fenômeno da diáspora africana – a captura, a travessia, a chegada ao novo ambiente e conseqüente adaptação -, tiveram influencia sobre a constituição do pensamento feminista negro. Abordaremos a questão a partir do ponto de vista teórico, do feminismo transnacional e, obviamente, estudiosos do dito fenômeno. Buscando aplicabilidade no objeto de estudo, utilizaremos dois romances, um brasileiro e outro estadunidense: *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, e *Beloved*, de Toni Morrison, respectivamente. Objetivamos uma breve comparação da postura das sociedades em questão para com as mulheres, suas edificadoras e progenitoras.

A princípio, preocupar-nos-emos em definir o conceito de ‘diáspora africana’, de acordo com Stuart Hall e Paul Gilroy. Entendendo o termo ‘diáspora’ como algo mais que êxodo ou deslocamento, especialmente no contexto africano, assumimos a importância do aspecto transnacional para o mesmo, uma vez que, sem o trânsito entre nações e a conseqüente adaptação dos indivíduos ‘viajados’, o conceito em questão certamente não estaria merecendo tanta atenção por parte dos acadêmicos. O fato de confrontar duas (ou mais) sociedades lhes traz desconforto, especialmente se este encontro se dá com base em diferenças de poder e subjugação. A diáspora africana para o Novo Mundo, impulsionada e propagada pelos países europeus que nela viam grande fonte de lucro – foi uma das maiores empreitadas comerciais dos idos coloniais – é atualmente estudada em toda a sua extensão geográfica, antropológica, sociológica,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

literária e em todas as outras maneiras que o contato entre seres humanos pode gerar expressões.

Wendy Walters inicia seu livro *At home in Diaspora – Black International Writing* – com a seguinte definição de diáspora, que ela apropria de Isidore Okpewho: “espaço global, uma teia de abrangência mundial, que se deve tanto pelo continente original quanto por qualquer lugar no mundo em que seus filhos possam ter sido levados pelas infortunas forças da história”² (WALTERS, 2005, p. vii). Adotaremos essa definição por ter referências claras ao aspecto maternal da terra, que perde seus filhos para a dominação de outrem – bem como a mãe autóctone realmente perdeu os seus para o colonizador, que nos é extremamente caro, por nosso objeto de análise ser o feminino em face da diáspora. Além disso, a autora acredita que “a noção de diáspora pode representar uma construção do lar múltipla, plurilocal, portanto, evitando idéias de fixidez, liberdade espacial, e exclusividade nostálgica que a idéia de *lar* tradicionalmente levanta” (WALTERS, xvi). Diáspora é a ausência de lar em um primeiro momento e, em seguida, a reconstrução do ambiente acompanhada do freqüente desejo de retorno ao que foi perdido.

James Clifford, em seu artigo intitulado *Diasporas*, afirma que o termo costuma pressupor maiores distancias e o desejo de retorno como utópico. O autor cita William Safran, que conseguiu estabelecer seis definições do conceito, das quais usaremos apenas duas, no momento: “comunidades de minorias expatriadas” (1) que são dispersas de um centro original para pelo menos dois lugares periféricos; (2) que mantêm uma “memória, visão ou mitologia sobre a pátria original” (in: CLIFFORD, 1998, p. 304). O movimento de dispersão é o que origina o termo, é o que aproxima a diáspora judaica da africana, por exemplo. Ainda que a primeira tenha ocorrido por diferentes motivos e tenha tido efeitos também distintos, o trânsito é o que assemelha os povos em questão. No entanto, Paul Gilroy afirma que “parece imperativo impedir que a diáspora se torne apenas um sinônimo de movimento” (GILROY, 2001, p. 22) que cuidemos para não observar o fenômeno africano apenas como o resultado final do trânsito – uma vez que encarar dessa maneira o fenômeno possibilitaria retirar dele o aspecto conflituoso e violento -, mas toda sua extensão de movimento – a busca, a captura, as negociações de venda, o armazenamento das ‘peças’, a viagem já como cativos, a travessia no

² As traduções serão nossas. “*Diaspora* as ‘a global space, a worldwide web, that accounts as much for the mother continent as for wherever in the world her offspring may have been driven by the unkind forces of history’”.

Atlântico, a chegada ao Novo Mundo e, finalmente, a adaptação e as manifestações culturais desses homens e mulheres nas novas terras.

Para Stuart Hall, o conceito de diáspora “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2008, p. 32), ou seja, é o confronto entre o ‘eu’ e o desconhecido que causa a indisposição presente entre os indivíduos da diáspora. O despreparo para conhecer o *outro*, o autóctone em seu ambiente original, com suas línguas e costumes. A dificuldade em admitir que, por mais diferente, ele se encontra em meio à sua *cultura*. Nos idos das Grandes Navegações, o europeu que saía de suas terras com destino incerto, esperava deparar-se com titãs, sereias, ciclopes, criaturas fantásticas e, ao encontrar-se diante de outro tipo de diversidade, transferiu a imagem criada das terras ‘conquistadas’ para os homens que encontraram nelas. A apropriação geográfica deu-se na mesma medida da dominação do semelhante, de modo a termos estudos que associam a violação da terra à feminina. O transportado é visto como estrangeiro ainda nas terras para onde foi levado, o que mantém a relação de poder e abuso.

A mulher autóctone africana foi tão violada como sua terra e, até os dias de hoje, sofre as implicações dessa violência, que a limita entre muros sociais e a estagna em estereótipos. Sendo assim, almejamos delimitar de quê maneira o estudo sobre a diáspora negra está relacionado a este tipo particular de feminismo, usando os romances mencionados para exemplificar a construção do pensamento que possibilitou o surgimento do segundo.

A fim de fazer uma retrospectiva significativa ao nosso estudo, buscaremos ainda em África bases para compreender os motivos que levaram a grande maioria das transportadas a aceitarem a dominação branca e o regime de trabalho a que foram inseridas quando chegaram às Américas: lá, ainda que a mulher mais velha, a matriarca da família fosse valorizada e ouvida, as esposas e meninas vivam sob os olhares controladores de maridos e pais, seguindo tradições e costumes culturais. Devido ao fato de alguns africanos seguirem a religião muçulmana, patriarcal por princípio, as mulheres estavam acostumadas a encarar dificuldades de convivência (e competição, gerada pela poligamia) umas com as outras, o que favorecia a segregação, intrigas e desunião entre elas. O homem da casa e os filhos dele já representavam a ordem dominante a ser seguida e, com a captura e transporte, é bastante provável que a mulher africana tenha transferido a figura de ‘senhor’ do seu marido para o homem branco que

a explorava e ameaçava sua integridade (HOOKS, 1981, p.17). Os colonizadores, observando a organização social africana, não tiveram receio de implantar o mesmo regime em novas terras, por saberem que, somando-o ao medo do chicote, a “tendência natural ao trabalho” da mulher negra se manifestaria de modo a favorecer as plantações e os serviços domésticos.

De todo modo, o esquema civilizatório e colonial já impunha que uma ordem deveria ser seguida, que relações de poder deveriam ser implantadas. Idiomas, nomes, endereços foram substituídos de modo a possibilitar a sobrevivência dos colonizados neste novo modelo. Carole Boyce Davies defende que, semelhantemente à terra, a língua também foi violada pelos homens invasores. Os domínios lingüísticos e territoriais são associados ao feminino: “a natureza empoderada da língua e do discurso e sua relação freqüente com o domínio fálico tem de ser desconstruída. Em particular, quando as mulheres usam a língua, então, ela é removida de suas identificações masculinas primárias” (DAVIES, 160). A autora nos chama atenção para o pequeno número de produções literárias em línguas não colonizadas e vê, na ampliação deste corpus o aspecto político da literatura.

Em *Um Defeito de Cor*, Kehinde aprende a ler ainda criança, quando fazia companhia para a Sinhazinha, em suas aulas com o Fatumbi. Ela percebera, naquele momento, a importância do domínio da variedade escrita, que possibilitaria sua compreensão do mundo dos brancos de maneira mais ampla. Torna-se leitora de padre Antônio Vieira, textos com os quais o professor lhe havia presenteado e que tiveram certo impacto quando de sua vivência na senzala grande. Em certa noite, após ler um dos sermões, observa o impacto da leitura em suas colegas de baía:

Foi ela [Rosa Mina] quem conseguiu entender as palavras do padre Antônio Vieira, dizendo que ele estava mesmo certo, que na vida nós devíamos ser como o sal. A carne que comíamos não era salgada? O sal era para ela não estragar, e nós também precisamos ser assim, fazer a nossa parte para conservar as coisas boas, tanto para nós quanto para as pessoas que vivem ao nosso redor. Fiquei com vontade de perguntar se os amigos do Fatumbi conheciam as palavras do padre Antônio Vieira, se era disso que eles falavam quando diziam que tínhamos que nos unir e lutar pelo nosso direito de sermos iguais aos brancos (GONÇALVES, 2007, p. 123).

Kehinde apropria-se da língua do colonizador em suas variedades e, na tentativa de não perder suas raízes com a pátria mãe, mantém seu nome original, como resistência. Suas crenças religiosas também são mantidas, na consciência de que, cultuando os voduns de sua avó ela estaria mais perto de seu seio familiar, não se esquecendo ‘de onde veio’. A personagem tenta passar esses ensinamentos para seus

filhos, levando-os para a cerimônia de nome com um babalaô e fazendo oferendas aos seus orixás. Na comunicação com os meninos, mantinha algumas palavras iorubanas, de modo que eles trouxessem o conhecimento dos antepassados ainda que inconscientemente.

No romance brasileiro, a importância da comunidade, ou, pelo menos, da rede de amizades é extremamente importante para a sobrevivência e manutenção. As presenças de Esméria e Adeola são fundamentais para que Kehinde consiga criar seus filhos. Mesmo quando ela encontra-se foragida por conta do Levante dos Malês, é a primeira que se responsabiliza pelos cuidados com Luís, único filho que lhe restara. Esméria é, para a personagem principal, mais do que mãe amiga: é como uma parente próxima, a quem ela confiava o que lhe era mais valioso.

Algumas feministas negras, como Boyce Davies e bell hooks atestam a frequência e importância de alianças como as traçadas entre as personagens acima para a superação de obstáculos. Para hooks, o amor por si mesma, e pela comunidade, é a saída para a prisão social em que são enquadradas as mulheres negras. Além disso, o aprendizado que se pode ter a partir dos mais velhos deve ser levado em consideração para que se consiga evitar tensões desgastantes.

Em *Beloved*, é somente após pedir ajuda de suas vizinhas que Denver consegue expulsar o fantasma da irmã morta e possibilitar que sua mãe encontre novamente o estado de mente sã. Nos tempos em que Baby Suggs era viva, todos experimentaram a vida em comunidade, em que cada um acrescentava mais à realidade do outro. Como sua avó era uma mulher de muita sabedoria, reconhecida por todos, as mensagens que ela deixou ficaram marcadas naqueles que a ouviram. Especialmente, Baby Suggs passou lições sobre como tratar o próprio corpo, como superar as marcas que a escravidão deixou no corpo e no intelecto dos sobreviventes. Ela dizia

Ah, minha gente, eles não amam suas mãos. Aquelas que eles apenas usam, amarram, atam, deceparam e deixam o vazio. Amem suas mãos! Amem-nas. Levantem-nas e beijem-nas. (...) Mais do que o seu útero que segura a vida e as suas partes íntimas que geram vidas, escute-me, ame seu coração. Este é o verdadeiro prêmio (MORRISON, 2004, p. 103/104).

Denver, quando criança, frequentava uma pequena escola, onde aprendeu o básico para comunicar-se através das palavras escritas. No entanto, pelas circunstâncias de sua vida, pela figura amedrontadora de sua mãe, ela não concluiu as etapas daquele estudo. Apesar disso, quando ela precisou da ajuda das pessoas que estiveram

conectadas a ela no período ruim de sua infância, todas elas puderam ajudar, e, em coro, em conjunto, exorcizaram a casa 124 da rua Blueston do seu fantasma mais aterrorizador – a filha morta que voltara para exigir seu papel e retomar seu lugar como a mais amada.

O retorno de *Beloved* é visto, pelas críticas feministas aqui enfatizadas, como o desejo de resolver o que ficou sem resposta, de apaziguar, ou, pelo menos, harmonizar as tensões que os abusos e violências da escravidão geraram no físico e na psique femininas, expressas em Sethe. É através da memória e da revisita ao passado que novas saídas são traçadas.

Atualmente, o feminismo negro ainda precisa de apoio e divulgação para atingir as camadas sociais e econômicas, para propor mudanças de paradigmas e, assim, como em *Beloved*, redefinir as trajetórias do reconhecimento para com as mulheres afro-descendentes. Nos Estados Unidos da América, vemos grande avanço nas políticas públicas e de afirmação, culminando na postura de Condoleezza Rice na Secretária de Estado. Apesar dos avanços, ainda muito se debate sobre a efetiva atenção que recebem as mulheres que tiveram grande participação na edificação do país. No Brasil, estamos caminhando devagar, tanto na esfera trabalhista como de saúde e educacional. O site Geledés (<http://www.geledes.org.br/desigualdades-racias/trabalhadoras-sofrem-com-desigualdade-de-genero-e-de-raca.html>), acessado em 23/05/10, às 16h32, publicou as seguintes considerações sobre o mercado de trabalho e salários de mulheres negras neste país:

"As mulheres - principalmente as mulheres negras - possuem rendimentos mais baixos que os dos homens e, ainda que em média tenham níveis de escolaridade mais elevados, seguem enfrentando o problema da segmentação ocupacional, que limita seu leque de possibilidades de emprego", afirma o estudo da OIT, ligada à Organização das Nações Unidas (ONU).

Entre 1998 e 2008, aumentou a proporção de mulheres que são "chefes de família", ou seja, que são as principais responsáveis pelo sustento do lar. Essa porcentagem subiu de 25,9% para 34,9%, que equivale a mais de um terço das famílias brasileiras. Aumentou também a parcela de núcleos formados por mães que cuidam sozinhas dos filhos: de 4,4% para 5,9%.

Para advogados brancos, o salário médio de admissão nos últimos seis meses foi de cerca de R\$ 3 mil. Neste período, informa o Salariômetro, houve 150 contratações com o mesmo perfil, na localidade informada.

No caso das advogadas negras, o salário médio de admissão no último semestre foi de R\$ 1,48 mil. Durante este período, houve registro de apenas duas contratações com este perfil na capital paulista.

"As mulheres e os negros são mais presentes nas ocupações informais e precárias e as mulheres negras são a grande maioria no emprego doméstico, uma ocupação que possui importantes deficits no que se refere ao respeito aos direitos trabalhistas", completa o documento da OIT.

O feminismo eurocêntrico esteve mais preocupado em garantir *direitos* às suas ativistas. Elas clamavam pelo direito de trabalhar, de escolherem parceiros ou permanecerem solteiras, de evitarem filhos, ou não. O movimento não conseguiu olhar para as mulheres que compunham o cenário social de então, mantendo-se igualmente segregador e impondo relações de poder. De acordo com Jurema Werneck, “no feminismo original não havia diferenças palpáveis, de classe social ou de raça. Só existia a questão de gênero. E não se encarou os conflitos que existiam por causa dessas diferenças” (WERNECK, 2002, p. 63). Os problemas enfrentados eram da esfera das possibilidades e castrações que o sistema patriarcal europeu limitava ou impunha às suas mulheres.

As mulheres negras, ao contrário, já estavam familiarizadas com o trabalho há muito, e, espelhadas na possibilidade de diálogo aberta pelas primeiras feministas, desejavam a regulamentação, “direitos trabalhistas e não o direito de trabalhar. Ao contrário da mulher branca que vivia a bordar, dar ordens aos escravos e servir seu marido e ‘senhor’, a mulher negra sempre assumiu o papel de ‘aglutinadora’ e ‘provedora’ da família. Foi ela quem assumiu a criação de seus filhos, na época em que a sociedade escravocrata matava, mutilava e separava as famílias negras” (in: WERNECK, 2002, p. 64). Rosália de Oliveira Lemos nos chama a atenção para as teorias de inferioridade racial que contaminaram também o movimento feminista negro. Entrevistando Vânia Santana, Lemos ressalta: “Os brancos sempre desconfiaram da gente. Sempre se sentiram ameaçados diante do contato que poderia levar a uma perda moral ou material. Essa coisa entre nós é impressionante. Estamos sempre desconfiando do outro” (p. 65), e vê que é essencial a desconstrução de imagens fixas no inconsciente coletivo, que estagnam as pessoas e as enquadram em esquemas sociais.

A luta contra os racismos internalizados faz parte da proposta de feministas negras brasileiras, uma vez que elas têm a consciência de que este fenômeno mais impede a evolução pessoal e coletiva, aprisiona mentes e corpos e mantém os ‘lugares sociais’ como inquestionáveis. Angela Davies, uma das principais ativistas do movimento negro estadunidense dos anos 60, observando a configuração da discussão racial no Brasil, considera: “Sei que no Brasil a segregação não foi institucionalizada e isso alimenta o mito da democracia racial. Quando uma pessoa se sente discriminada, mas não tem consciência disso, vai achar que o problema é com ela, que deve ter feito algo de errado. O racismo internalizado é uma questão importante. As mulheres negras brasileiras têm

criado diversas metodologias de trabalho nessa área. Essas práticas desafiam estereótipos e estimulam sua auto-estima” (in: WERNECK, 2002, p. 69).

As personagens principais dos romances analisados neste trabalho já começam a desafiar os estereótipos, de modo a possibilitarem auto-olhares positivos, engrandecedores e perceberem-se como dignas de grandes feitos. Kehinde era consciente de sua capacidade empreendedora e alcançou sucesso econômico com sua batalha diária contra as condições de escrava e, depois, de forra, que a limitavam a trabalhos pré-estabelecidos. De volta a Uidá, torna-se empresária e inova o setor arquitetônico da região. Sethe não teve como objetivo primeiro conseguir sua autonomia econômica, mas, sua transposição foi no campo do religioso e pessoal. Denver e ela incorporam a filosofia do amor de Baby Suggs e conseguem olhar-se de maneira mais positiva após a expulsão de Beloved. Finalmente, constituem-se como senhoras de si.

ABSTRACT: This paper aims at identifying de ways in which the African Diaspora – capture, the Middle Passage, the arrival at a new atmosphere and consequent adaptation – influenced the constitution of Black Feminism. We will refer to the novels *Um Defeito de Cor*, by Ana Maria Gonçalves and *Beloved*, by Toni Morrison as a means of exemplifying our theory. The concept of African Diaspora will be defined, to provide the reader better understanding of this study.

Key-words: African Diaspora; Black Feminism; Transnational Feminism

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro; revisão de tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 304 p. ISBN 978-85-85910-16-7

BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 2006.

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

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

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An interpretative history of Blacks in American Films*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 4th ed. 2006. 454 p.

- DAVIES, Carole Boyce. *Black woman writing and identity. Migrations of the subject*. New York, Routledge, 1994. 229 p. ISBN 0-415-10086-0
- DEL PRIORI, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contextop, 1997. 680 p.
- DUBOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. – Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999. 323 p. ISBN 85-7384-051-X
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. 432 p. ISBN 85-7326-196-X
- GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. *Poética da memória: uma leitura de Toni Morrison*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1997. 144 p. ISBN 85-7025-421-0
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 2ª Edição. 952 p. ISBN 978-85-01-07175-0
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p. ISBN 978-85-7041-356-7
- HOOKS, bell. *Ain't I a woman: Black women and feminism*. South End Press, 1981. 210 p. ISBN 0-89608-129-X
- _____, bell. *Salvation: Black people and Love*. New York: Perennial Ed. 2001. 227 p. ISBN 0-06-095949-5
- MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*. Durham & London, 2003. 301 p. ISBN 0-8223-3010-5
- MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Random House, 1987. First Vintage International Edition, 2004. 324p. ISBN 1-4000-3341-1
- PINTO, Céli Regina J.. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. 120 p. ISBN 85-8646-83-1
- RICHARDS, Constance. *On the winds and Waves of Imagination: Transnational Feminism and Literature*. New York & London: Garland Publishing, Inc. 2000.
- SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 288 p.: il.
- WALTERS, Wendy. *At home in Diaspora: Black international writing*. The University of Minnesota Press, 2005. 179 p. ISBN 0-8166-4492-6

WERNECK, Jurema (org.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Jurema Werneck, Marilena Agostini e Maria Cecília MacDowell dos Santos. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2002. 257 p. ISBN 85-347-0288-8

A ótica do humor e da ironia em algumas produções literárias do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens

Danielle Fardin Fernandes¹

RESUMO: O trabalho em questão pretende mostrar que um dos maiores autores simbolistas do Brasil, Alphonsus de Guimaraens, legou-nos textos e poemas que continham humor e ironia, provocando-nos diversas situações de riso, e, por assim ser, merecem um estudo específico. Os poemas, no geral, são produções para os jornais da época em que o autor usa pseudônimos para se esconder, e os textos em prosa são contos e crônicas que se encontram num livro também muito pouco divulgado.

Palavras-chave: Alphonsus Guimaraens; Riso; Humor; Ironia.

Introdução

Alphonsus Henrique de Guimaraens nasceu na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Ficou conhecido necessariamente por seus poemas simbolistas. Era um admirador de Charles Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Tolstoi, Shakespeare etc. Escrevia poemas em francês e fez diversas traduções. Morou em São Paulo, Rio de Janeiro, Conceição do Serro (atual Conceição do Mato Dentro) e Mariana. Contribuiu para os jornais locais e das grandes metrópoles, além de gerenciar seus próprios jornais em algumas cidades. Este poeta era um artista extremamente erudito e leitor de grandes obras como *D. Quixote*, *Hamlet*, *As flores do mal* e também da *Bíblia*. Viveu entre o final do século XIX e início do século XX, momento de grandes mudanças, principalmente na sociedade européia. O Brasil sofria uma espécie de crise interna cultural devido aos reflexos das mudanças políticas, sociais, econômicas, artísticas, morais, tecnológicas etc. devido à inserção de novos valores mundiais, valores estes que estavam tomando todo o complexo artístico e que deram início à *Belle Époque*.

Em relação à política no Brasil, então, estava decretado o fim da escravidão e logo se proclamava a República Federativa do Brasil, assim formava-se um novo tipo de brasileiro que passava a integrar o contexto das grandes cidades e que, de certa forma, tentava se desvincular do ambiente rural. Também foi época das Repúblicas Oligárquicas e da política Café-com-leite, cujos grandes líderes possuíam terras e sobreviviam do cultivo agrário, mas mantinham relações políticas e controlavam o sistema econômico brasileiro. As elites, então, passavam a se interrogar

¹ Professora de Língua Portuguesa e bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa.

sobre essa nova identidade brasileira. Foi um período de extrema valorização das inovações tecnológicas e ao mesmo tempo uma descoberta do que seria esse “homem brasileiro”. Neste período, principalmente Paris vivia um grande momento cultural e surgiam as grandes invenções como o telefone, o cinema, o automóvel, o avião. Novas estéticas também surgiram como o *Art Nouveau* – um estilo de *design* e arquitetura que modificou as artes plásticas -, o impressionismo, como uma nova forma de capturar a realidade e modificações na vida cotidiana.

Embora esses fatos acima nos pareçam distantes do poeta simbolista, tentaremos através desse primeiro estudo observar questões referentes ao humor e ironia, que, para nós, estão mais ligados à *Belle Époque* do que apenas situados nessas pequenas vertentes literárias que perpassavam a época, tais como: realismo/naturalismo/parnasianismo/simbolismo/modernismo. Todos esses fatos históricos são de extrema importância e que futuramente nos ajudarão a localizar o escritor Alphonsus Guimaraens nesse ambiente de intensas transformações e a estabelecer uma relação entre essas produções atípicas – que são os contos, crônicas e poemas humorísticos – que não têm uma relação direta com o movimento simbolista, mas sim com outros tipos de estéticas literárias ou de apreciação popular. Embora nossas análises se resumam apenas às questões de humor e ironia, e neste trabalho não pretendamos nos aprofundar nessa questão histórica, são estas investigações primeiras que nos conduzirão posteriormente a uma maior compreensão da importância humorística nesse período e que ligações elas têm com o poeta simbolista Alphonsus.

O poeta morre em 1921, logo em 1922 acontece a Semana de Arte Moderna, através dos grandes personagens revolucionários da literatura como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, da pintura, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, intelectuais como Graça Aranha, Di Cavalcanti. Embora Alphonsus não fizesse parte desse mundo que se encontrava no ápice da ideia de modernidade brasileira, e, embora ele não fosse um adepto das “circunstâncias” modernas, principalmente porque sua preocupação estética se colocava quase num mesmo porte rígido de valor parnasiano, pois valorizava a medida e se entendia como um erudito; ele não poderia deixar de ser também um integrante das experiências da *Belle Époque*, e consta-se como será mencionado posteriormente que produziu versos tidos como de “circunstância” (MASSAUD, 2001, p.284). Este poeta simbolista possuía um grande apreço pelas produções estrangeiras, mas nunca deixou de ser um brasileiro vivenciando suas situações econômicas, culturais, sociais e, principalmente, familiares. Nas cidades interioranas onde residiu fez parte do cotidiano e da vida dos moradores do local, e que, por sinal, também estavam inseridos na vida do poeta. Alphonsus perdeu sua noiva Constança muito cedo. Certos autores acreditam que esse acontecimento tenha

marcado para sempre sua vida como poeta. Sua preocupação com o sobrenatural, com a morte, seus lamentos de dor, melancolia, tristeza, seus devaneios sobre a lua, sobre o mistério, além de características marcantes das produções simbolistas também são uma espécie de vício sobre a busca de resolver o problema, de alcançar a chave daquilo que realmente acontece com os seres humanos além da vida, e, no caso, talvez, sua ligação com Constança e a repentina morte na flor da idade desta que seria sua noiva, possa ter contribuído para despertar essa ânsia investigativa sobre uma possível existência além da vida. (RESENDE, 19?, p. 21) O interessante é que mesmo depois deste fato Alphonsus teve uma vida, e uma vida muito participativa socialmente, apesar de ser considerado o “solitário de Mariana”.

O que é de extrema importância neste trabalho é encontrar essa outra face de Alphonsus, aquela em que o poeta dá espaço para as trivialidades do cotidiano e se dedica um pouco às coisas ridículas, engraçadas, mesquinhas, conflitantes, pilhéricas etc. Através de seus poemas humorísticos, que estão inseridos em sua *Obra Completa*, e no seu livro de contos e crônicas *Mendigos*, temos contato com diversos tipos de situações cômicas. Nos poemas, por exemplo, o poeta Alphonsus se torna um escritor descontraído e se permite caçar de personagens típicos de uma cidade da época tais como vigário, padres, médicos, advogados, certas mulheres, patrões, políticos, eleitores e muitos outros. Já no livro *Mendigos* ainda que encontremos situações fúnebres também podemos nos deparar com momentos de humor negro e também humor puro, além de ironia, sarcasmo, chistes, e até mesmo ideias típicas de anedotas que são populares, por exemplo.

A princípio Verena Alberti em seu instigante livro *O riso e o risível* nos dá uma noção das origens dos estudos acerca do riso. A partir dessas investigações filosóficas poderemos situar as composições humorísticas de Alphonsus Guimaraens. A autora faz um apanhado dos estudiosos que mais se aprofundaram no entendimento dessa matéria que é o riso. Platão, Aristóteles, Nietzsche, Freud, Ritter, Laurent Joubert, Thomas Hobbes, Spencer, Darwin, Bergson, entre outros, fazem parte de suas investigações. Aristóteles, por exemplo, nos dá uma interessante noção a princípio; faz isso através da diferenciação entre o homem e qualquer outro animal: “o homem é o único animal que ri”. A partir dessa definição podemos perceber que o riso é uma característica pertencente à categoria humana e é graças a esta faculdade que o homem se diferencia de qualquer outro tipo de animal. Embora o homem continue pertencendo a essa classe – a de animal – ele se torna diferente dos outros porque simplesmente ri. O riso, então, está diretamente conectado ao mundo dos *ánthrōpos*, e por esta razão, deverá ser investigado sob esta perspectiva. Laurent Joubert, por exemplo, utilizando certas ideias de

Aristóteles como fundamento, analisa a formação do riso através de um olhar fisiológico e descrevendo a mecânica das reações humanas provocadas pelo ato de rir. Já Henri Bergson procura resolver o problema da comicidade principalmente através da observação das ações. As ações do homem e no entorno para que se origine uma situação de comicidade. Mas também não deixa de observar a comicidade no plano da linguagem mostrando-nos o que deve ser uma *repetição, inversão e transferência* de séries. Enfim, esses estudos que almejam desvendar as origens, as composições do riso e aquilo mais que está interligado a este universo cômico serão base para as investigações do que ocorre em algumas criações literárias do poeta simbolista Alphonsus.

Sobre a ironia Muecke também investiga as origens do conceito e irá encontrar as primeiras definições em Platão e Aristóteles que utilizam a palavra grega *euroneia*, que se origina da palavra *eiron* e que para Demóstenes era aquele que “fugia de suas responsabilidades de cidadão” (MUECKE, 1995, p 31). Aristóteles, então, define a ironia (*euroneia*) como sendo “dissimulação autodepreciativa”. Muecke também investiga Cícero e Quintiliano, e faz uma descrição anatômica da ironia. Para dar à ironia uma forma visível o autor se cerca de conceitos tais como Ironia Instrumental, Ironia Observável, Ironias Fechadas, Ironia Paradoxal, Ironia Verbal entre outras definições.

O outro autor importante para as investigações que serão feitas por nós é Lélia Parreira Duarte. No seu livro *Ironia e humor na literatura* ela apresenta as formas do humor e da ironia encontradas em escritores tais como Almeida Garrette, Machado de Assis, Mário de Sá-Carneiro, Guimaraens Rosa etc. Lélia nos fornece um material importante para os estudos que envolvem a prosa, e por este motivo, será de exímia importância para o entendimento dos processos envolvidos no livro de contos e crônicas de Alphonsus, *Mendigos*; nele o humor se articula de maneira diferente daquele encontrado nos poemas. Os contos são densos e carregados da atmosfera simbolista; não deixam de mostrar os universos que mais encantavam Alphonsus: o da morte, o do oculto, o do transcendente, o da beleza mórbida etc. O interessante é que em certos momentos Alphonsus consegue emitir o cômico através da morte; muitas vezes, se cercando de ironia, muitas vezes demonstrando inconformismo e outras criando situações onde a própria morte passa a ser uma piada. Mas ele não se volta apenas para o humorismo que se apóia em temas funestos. As construções humorísticas cercam outros temas que serão demonstrados e analisados nestes primeiros estudos.

Havia outra virtude em Alphonsus no que cabe ao campo do humor: sua formação profissional. Sua condição de jornalista, de juiz e promotor deram a ele a oportunidade de utilizar

os jornais com o “simples ensejo de pilheriar” (ALPHONSUS, p. 728). Portanto, suas profissões o mantiveram em contato com os personagens políticos da cidade que muitas vezes eram seus parentes ou simplesmente amigos. O interessante é que para Alphonsus estas produções não tinham valor literário e eram publicadas nos jornais apenas para um divertimento coletivo ou, simplesmente, pessoal; hoje elas têm importância e são necessárias para que consigamos desvendar esse escritor que tem título de simbolista, mas não deixou de contribuir para os modismos de sua época.

1. O humor e a ironia em alguns contos e crônicas do livro *Mendigos*

Mendigos é o único livro de prosa publicado por Alphonsus Guimaraens; e segundo carta endereçada a Mário Alencar na data de 17 de maio de 1908 não se considerava um bom prosador e ainda comenta: “a linguagem não metrificada dá-me um trabalho duplo” (SILVA, 1971, p. 322). Apesar dessas considerações sabemos que suas criações prosaicas possuíam certos elementos que se enquadravam nos gostos populares da época. Elas eram publicadas com frequência, e muitas delas não podem ser encontradas neste seu único livro de prosa.

A coordenadora do Museu Casa Alphonsus Guimaraens Ana Cláudia Rolla Santos iniciou uma organização desses contos e crônicas publicados no *Diário de Minas*. Por exemplo, “Um aviador bem aviado” ou “Os feios em New York e em Londres” são crônicas engraçadas e merecem uma atenção especial justamente porque estão fora da seleção de *Mendigos* e fora da *Obra Completa* de Alphonsus. Infelizmente não nos ataremos aqui a estas produções encontradas apenas nos jornais, mas nos cercaremos necessariamente dos contos ou crônicas do livro *Mendigos*.

No conto “Elias”, o primeiro do livro, narra-se uma história de horror vivida por um cego e um leproso. Mesmo que ainda não seja possível estudarmos formas mais concretas de humor ou ironia nesse conto encontramos elementos que podem ser inseridos em algumas definições de Bergson, e que iniciam o entendimento sobre essas produções fora dos moldes simbolistas. Encontramos neste autor estudos no plano da linguagem. Para ele existem três tipos de “transformações cômicas das frases” uma a *inversão*, outra a *interferência* e a *transposição*. (BERGSON, 2004, p.88). A *inversão* consiste numa troca de ideias inseridas num diálogo ou numa frase. Ele mesmo cita um exemplo extraído da comédia de Labiche: “(...) porque o senhor joga a sujeira do seu cachimbo no meu terraço? (...) a voz do inquilino responde: “Porque o

senhor põe o seu terraço debaixo do meu cachimbo” (BERGSON, 2004, p. 90). A *interferência* está diretamente ligada à palavra de origem latina *quid pro quo* ‘uma coisa pela outra’ que conhecemos como quiprocó. Este efeito cômico não tem uma definição fixa porque sua própria condição surge dessas variedades que a própria forma lhe compete. E a *transposição* pode ser entendida, em partes, através do solene e do familiar. Como quando passamos do erudito para o popular, por exemplo. O exagero é outra espécie de transposição porque é a posição inversa da degradação. A degradação vem dessa noção da Antiguidade de que o riso advém da imitação de seres inferiores.

No conto em questão o lazarento Elias encontra um cego e o propõe viverem juntos. O cego é noticiado posteriormente de que o seu amigo Elias era leproso. Depois da descoberta o cego morre e o lazarento se joga de uma cachoeira. O conto atinge o grau de horror, mas não perde em determinados momentos situações que possam ser encaradas como possibilidades humorísticas que irão se tornar muito mais nítidas em outras produções.

Enfim, no caso de “Elias” o que seria interessante observar é que não ocorrem inversões no plano da linguagem, mas certas inversões no plano narrativo como, por exemplo, o fato de Elias ser leproso e conquistar um amigo cego. A condição desagradável e temida naquele que possui lepra é a sua aparência, portanto o cego não possui a menor condição de avaliar se este seria um “bom” ou um “mal” amigo. A inversão se encontra no fato da aparência ser a possibilidade de defesa do cego, mas por seu contrário – que é o fato dele não poder ver que Elias é leproso – acaba se tornando aquilo que irá matá-lo. Embora o conto não possua comicidade, que a descrição seja essencialmente produzida através do requisito da adjetivação, ainda que essa atmosfera seja essencialmente fúnebre e os acontecimentos trágicos, a situação causada pela esperteza do lazarento desestabiliza a estrutura da narrativa. Elias precisava das esmolas que eram adquiridas pelo cego, e por isso, conquistou sua amizade e causou-lhe um mal inesperado. O que era bom – a amizade – passou a ser visto como uma forma de levar vantagem sobre a deficiência do personagem cego. Ocorre claramente aí uma inversão, mas não no plano da linguagem. Bergson nos ajuda a entender: “obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam (...) Teremos quase sempre diante de nós um personagem que prepara a trama na qual ele mesmo acabará por enredar-se” (BERGSON, 2004, p. 90). No caso, o lazarento engana o cego, mas acaba por encará-lo como um amigo verdadeiro e se sente triste ao imaginar que o cego possa ter morrido depois de descobrir que havia sido enganado. Na verdade o cego morre do susto da descoberta, mas Elias não sabe exatamente o que aconteceu. No conto não fica claro se Elias se suicida pela perda do

amigo, se por imaginar que ele sabia da traição ou se simplesmente, porque já estivesse condenado à morte pela condição da lepra. O conto não pode ser classificado como cômico porque as situações cômicas são mascaradas pelo clima de morbidez.

No livro *Ironia e humor na literatura* Lélia Parreira Duarte dedica um pequeno capítulo que relaciona o humor à morte intitulado “A criatividade que liberta: riso, humor e morte”. A partir dessas interpretações podemos entender um pouco no que ocorre no livro *Mendigos*; um livro que trabalha a morte não totalmente desligada do humor. Um outro conto muito importante para entendermos essa perspectiva é “Pergunta imprevista” onde o narrador sonhando descreve uma imagem sublime. Ele está diante de uma cova aberta e logo é interrogado por um sujeito que se aproxima querendo saber se aquela cova era para ele. Depois disso o sujeito começa a contar uma história que contém elementos trágicos e cômicos. Nesse conto a comicidade está diretamente ligada à linguagem podendo ser presenciada em sua forma exata.

Diferente do primeiro conto “Pergunta imprevista” expressa o humor de forma clara e objetiva, mas ainda assim não se desvincula do sóbrio, do fúnebre, da inconformidade diante da morte. Sobre o humor e a morte Lélia diz:

“Dada a relação entre o riso e a morte, o autor literário cômico será portanto um autor funéreo. Tendo sempre em mente a morte, embora usando a técnica do distanciamento, que apresenta a morte como se vista pela primeira vez, esse autor revela-se capaz de provocar sorrisos, geralmente inquietos. O sorriso ambíguo e irônico, indicador de ceticismo, que resulta dessa antevisão da morte, coloca-a em dúvida e permite afastar a indesejada para um momento improvável e perdido num futuro incerto, ou então coloca no seu raio de atuação apenas o outro e não o eu.” (DUARTE, 2006, p. 54)

Nessa perspectiva de distanciamento da morte Alphonsus se cerca de um humor que avalia situações desrespeitosas diante da morte. Desrespeitar o morto com comentários engraçados diminui a tensão do momento e alivia a dor dessa vivência trágica. Vejamos, então, as situações que nos apresenta o conto: Numa primeira instância o homem que se aproxima do narrador e lhe pergunta se a cova era para ele narra uma história justificando seu interesse pelo dono da cova. É nesta narrativa que encontramos os comentários que criam situações engraçadas diante da morte. O homem que se aproxima do narrador é um coveiro e a história que conta é a respeito de um morto hidrópico que havia chegado do interior. Ele estava sendo trazido por alguns homens do campo e durante a trajetória eles conversam sobre o morto. No trecho em questão o coveiro alega serem esses homens do campo brancos e “gente sem o mínimo respeito pelos mortos” eles seguem cantando, rindo e dizendo “pilherias medonhas”. Assim, então eles comentam: “O pobre Manuel vai minando a cachaça que bebeu em vida”, “a salmoura não vaza toda para que o diabo do homem fique mais leve!” ou “(...) e tomavam mais um gole, por causa da ‘infecção daquele trem’”. O coveiro ainda conta

demonstrando certa repreensão que “todos achavam muita graça nas pilhérias” o que demonstra certo desagrado em relação a galhofas diante da morte, principalmente quando diz: “Ninguém pensava na viúva” e “(...) os parentes (...) conversando coisas alheias àquela morte, indiferentes alguns, aflitos quase todos por verem pelas costas aquele enterro fastidioso, que não prometia acabar tão cedo” (GUIMARAENS, 1960, p. 408); estas, então, são as situações narradas pelo coveiro ao personagem narrador. O humor é discreto em relação a toda narrativa, mas é evidente quando o tratamos como um momento vivido por aqueles que carregam o morto, pois estas experiências são engraçadas, embora desrespeitosas – quando vistas sob o olhar do narrador coveiro.

De acordo com Muecke, já em Homero temos as primeiras amostras da ironia. Embora o conceito ainda não houvesse sido formulado nesta época o autor das epopeias tem dimensão e faz uso deste efeito. Na Odisseia a cena que se passa entre Odisseu travestido de velho e os pretendentes revela uma situação onde a ironia é condição do diálogo entre eles. Contudo a ironia maior vem do fato dos pretendentes acreditarem que Odisseu não retornaria; ele retorna e dizima a todos que consumiam seus bens. (MUECKE, 1995, p 30

No que diz respeito às produções estudadas aqui, *Mendigos* e os poemas humorísticos, a ironia é utilizada em diversos planos. Muecke no capítulo “Anatomia da ironia” diz que “O traço básico de toda a Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência”². Na verdade este autor trabalha com sentidos irônicos utilizados em língua inglesa – o que se torna um problema para as nossas comparações. Vamos utilizar somente aqueles que podem ser aproveitados no sentido básico e que são bem claros para nós brasileiros.

A Ironia Situacional e a Ironia Verbal possuem sentidos mais amplos e foram formulados pelo próprio autor. A Ironia Situacional é o fenômeno, a ação, é aquela que vivenciamos antes mesmo de entendermos o conceito. A outra, Verbal, é o próprio sentido, é a ironia e suas manifestações conceituais. A Ironia Instrumental tem definição específica e se enquadra numa situação particular, como quando alguém não sabe estar sendo vítima da ironia. Mais importante, então, é a Ironia Observável que tem sentido mais atual, por se tratar daquele que tem consciência do conceito de Ironia. Como na antiguidade não se usava a palavra ironia com a mesma noção que temos hoje, não havia, portanto, tal consciência, e por assim ser, hoje ela carrega em si as possibilidades múltiplas de uso. Passa, então, a ser “encarada como obrigatória, dinâmica e dialética”. (MUECKE, 1995, p. 35). Assim, essas são algumas ideias acerca da ironia que serão usadas nos contos “Elias”, “Pergunta imprevista” e

² Conceito extraído de Haakon Chevalier, *The Ironic Temper*, New York, 1932, p. 42.

“Jacinto”. Do conto “Elias” é interessante observar o momento em que o leproso encontra o cego. A esse respeito temos a seguinte narrativa:

“Um cego! O consolo de uma ideia feliz fulgurou nos olhos rubros do leproso. Daí em diante teria um companheiro certo, que o não veria, e por conseguinte não correria cheio de nojo à aproximação de suas chagas. Enganá-lo-ia, dar-se-ia por um estropeado que trabalhava outrora e que passara para a comunhão dos mendigos por ter perdido uma das mãos, ficando-lhe a outra para esmolar. E então prorromperiam juntos os restos mesquinhos dos seus dias.” (ALPHONSUS, 1960, p. 396)

A ironia se processa a partir da frase “ideia feliz”. É ela que desestabiliza todo o restante do texto. Primeiro que a ideia feliz seria enganar o cego e segundo viverem juntos os restos mesquinhos dos seus dias: um cego e um leproso. Então a sugestão de “ideia feliz” é contrária à realidade que será vivida pelo cego, o enganado. Mas a ironia vai além da simples trapaça executada pelo lazarento. Podemos dividir essa situação em dois planos: o plano dos personagens e seus atos e o do narrador e suas falas e observações que faz a cerca dos personagens. Segundo Muecke a Ironia Instrumental é aquela vivida por alguém ou “alguém sendo irônico”, já a Observável são “coisas vistas ou apresentadas como irônicas” (MUECKE, 1995, p. 38). Aquele que vive a ironia é o leproso por se sentir feliz, contente, e ao mesmo tempo, por estar inserido em uma desgraça tamanha que nem mesmo o ato de enganar o cego pode realmente salvá-lo da podridão. Sua intenção ao enganar o cego era tirar proveito de suas esmolas e arrumar um amigo já que ninguém tinha coragem de se aproximar dele devido à doença contagiosa. O cego, porém, neste momento não sofre a ironia, pois ainda não havia sido proposto a ele semelhante “amizade”, que virá posteriormente no desenrolar do conto.

A Ironia Verbal é aquela dita e não executada. Como percebemos o narrador diz e também observa a ironia e o lazarento a vive. O narrador quando conta representa a realidade vivida pelo seu personagem, assim percebemos que se trata de uma situação dita “feliz”, mas não deixa de demonstrar que vem de um ato desgraçado. O leproso não vive a ironia, nesse caso, através da palavra ou de um diálogo, mas nos pensamentos e nos sentimentos. Nos pensamentos, quando possui uma ideia que é boa para si mesmo e desgraçada para o outro, e nos sentimentos, quando se sente alegre, mas nada pode efetivamente arrancá-lo da desgraça de sua condição de leproso. Muecke nos fala sobre a Ironia de Eventos que não deixa de ser uma Ironia Instrumental, onde as ações no tempo fazem com que se viva a ironia. Por exemplo, em *Rei Henrique V*, de Shakespeare, ocorre uma inversão de um ato, pois o casamento com a princesa francesa, que aparentemente garantiria a estabilidade do reinado acaba se tornando a desgraça desse mesmo reinado. No caso o que ocorre com o leproso não

se trata de uma Ironia de Eventos, mesmo porque teríamos que pensar no plano completo da narrativa e estamos analisando apenas traços irônicos; também nesse caso se trata de um conto, e não de uma obra complexa como *Rei Henrique V*; embora a atitude do leproso, aparentemente, leve tanto a si mesmo quanto o cego ao suicídio não é possível pensar com certeza numa Ironia de Eventos. Os personagens vivem uma desgraça completa, fazem-nos pensar que o suicídio poderia ser uma condição provável e não devido a certa atitude ou atos dos personagens. Uma ironia muito importante é a Ironia Cósmica ou Ironia Geral tida como quando o “universo tem como vítima o homem ou o indivíduo”. Entendemos o homem ou o indivíduo como seres que buscam as formas infinitas, mas são finitos e limitados. O mundo é contraditório na sua naturalidade, e a condição da vida humana insere o ser em situações que embora, muitas vezes, a moral o condicione a certas atitudes a necessidade o conduz a outras, oposta a estes mesmos preceitos morais. O universo, então, é caótico e o homem é a maior ironia do universo, por tentar organizá-lo, entendê-lo, controlá-lo. Assim, o leproso é vítima também do universo e sua condição como tal o obriga a agir fora da moral, pois esse mesmo universo caça e brinca com sua humanidade, essa forma contraditória.

No outro conto “Pergunta imprevista” temos uma pequena frase que nos remete à ironia “a salmoura não vaza toda para que o diabo do homem fique mais leve”. O defunto, cuja morte havia sido por hidropisia (derramamento de líquido seroso em tecidos ou em cavidades do corpo) estava inchado e pesava devido a quantidade de líquido retido no seu corpo. Nesse caso trata-se de uma Ironia Verbal ditada pelo próprio personagem; é um deles que fala e não é exclusiva do narrador. A brincadeira com o morto é feita entre os personagens do campo; uma conversa informal onde as piadas e ironias fazem a graça diante da morte. Como já foi discutido anteriormente.

“Jacinto” é extremamente carregado de humor e ironia, mas ainda é um conto associado ao ambiente fúnebre. Não pretendemos estudar nesse trabalho as produções que consideramos “verdadeiramente” humorísticas, aquelas em que o tema da morte não se encontra presente, pois o humor que consideramos “completo” deve ser estudado de outra forma.

Em “Jacinto” vários personagens estão reunidos à noite pilheriando e bebendo *kümmel* e Guy d’Alvim resolve contar a história de Jacinto. Nesse caso a história inteira narrada passa a ser irônica. A ironia não está num traço, ou em um trecho. A forma de contar de Guy d’Alvim é por si mesma irônica, pois o objetivo é mostrar a contradição religiosa. Por um lado a imagem de bondade que é expressa pelo sacristão José Maria e por outro a face

maldosa e nada caridosa deste mesmo personagem. A falta de compaixão é o tema tratado no conto. Jacinto é um mendigo que vive bêbado e jogado nas ruas. O único interesse que o sacristão tem nele é o de receber uma parte das esmolas que ele arrecada, mas ainda assim isso não é o suficiente para tratá-lo bem. O sacristão preferiria vê-lo morto e assim tenta executar tal ação. Quando os amigos de Jacinto o encontram desmaiado na sarjeta aproveitam a oportunidade para enterrá-lo. O conto vai se tornando extremamente engraçado e irônico devido à forma de narrar de Guy. Por exemplo, quando diz a respeito de Jacinto que estava sendo levado para o cemitério por seus “amigos” para ser enterrado “vivo”: “aquele era um morto esquisito” e “de vez em quando estremecia, roncava às vezes, fazendo o José Maria e os outros largarem-no assustados, para depois o carregarem de novo, tão quieto ficava”. A ironia vem da inocência construída pelo narrador sobre seus personagens, principalmente na fala “morto esquisito” – como se os personagens realmente não soubessem que Jacinto estivesse vivo e fingissem para si mesmos que são bons e não são maus; que estão praticando um ato de bondade ao ajudarem o sacristão José Maria a enterrar alguém que, de certa forma, já era um morto social. Verena Alberti cita Luiz Felipe Baêta Neves dizendo que ele “opõe o riso e o cômico à ‘ideologia da seriedade’ e que “acredita no poder do heurístico do cômico, pleiteando que se considere a comicidade uma forma específica de conhecimento do social e de leitura crítica da opressão.” (ALBERTI, 1999, p. 31) No caso a ironia ou o humor não são experiências vividas pelos personagens, mas um artifício usado pelo autor para desconstruir a imagem santa da igreja e da pureza dos homens. Esse tipo de construção crítica ocorre principalmente nos versos de circunstância que veremos agora.

2. Os poemas humorísticos

Alphonsus gostava muito de criticar em seus poemas médicos, advogados, políticos e religiosos. Os médicos eram vistos por ele como exploradores da ignorância do povo. Para ele os doutores ao invés de atrasar a morte, curar o paciente, o que realmente faziam, na maioria das vezes, era contribuir para que o doente morresse com mais rapidez. Um de seus pseudônimos o Quatrigerebas diz o seguinte:

- Este DOUTOR tão feliz,
Que segue tão satisfeito,
Que vai fazer, não me diz?
- Dar cabo de algum sujeito. (ALPHONSUS, 1960, p.561)

E outro pseudônimo, o Catimbau:

- Que CURAS, doutor sagrado?
- Toda doença velha e nova.
- E qual é o resultado?
- É todos irem p'ra a cova. (ALPHONSUS, 1960, p. 560)

De acordo com Alberti existe uma história a respeito de Demócrito, conhecido como o filósofo que ri, encontrada em *A Carta de Hipócrates a Damagetus* que ilustra essa forma de riso proposta por Alphonsus. Demócrito investiga o humor da melancolia e através do diálogo que trava com Hipócrates, mostra que os humanos perdem muito tempo com coisas vazias como ouro e prata e agem como se as coisas fossem firmes e estáveis. Hipócrates, que é médico, não entende por que rir das doenças, da morte, das coisas sagradas, das crianças, mas Demócrito usa como justificativa a afirmação de que o homem é transitório, vulnerável. E ainda diz: “Quando você entender meu riso, eu sei que o estimará, tanto para você quanto para seu país, como melhor remédio e cura que há em sua legação, e disso poderá fazer sábio os outros” (ALBERTI, 1999, p. 77). O riso então passa a ser usado literalmente como uma possibilidade de cura. Assim, rir da desgraça e durante a desgraça é um ato de sabedoria. Alberti também nos mostra que Aristóteles em *Problema XXX* entende o homem de exceção – sábio, poeta - como melancólico e que na tradição médico-filosófica antiga, a *bilis negra* é o humor da *melancolia*.

Alphonsus critica os médicos por desvalorizarem a vida. Na verdade, para gerar o humor, o poeta os acusa de responsáveis pela morte de seus pacientes, assim não são mais homens que carregam a aura do “sagrado” e a “cura” que é oferecida por eles passa a não ser mais a vida e sim a morte. A ironia extrema complementa a complexa criação dos poemas humorísticos de Alphonsus, mas ainda não sabemos se esse humor vem da *bilis negra* ou se trata apenas de um modismo de época.

Conclusão

Sendo Alphonsus um poeta simbolista e muito mais preocupado com a estética pertencente a este estilo, e se tratando de algo incomum o uso do humor para um escritor que foi consagrado justamente pelo oposto da comicidade, passa a ser necessário o início de um trabalho que busque enquadrar num contexto específico esses poemas e textos aparentemente rejeitados. Aqui o estudo de seus contos, crônicas, poemas humorísticos ou “versos de circunstância” nos servem de fonte para futuros trabalhos que têm como objetivo complementar sua obra a qual ainda não foi devidamente cercada. Esses estudos também podem revelar com mais profundidade essa outra face do poeta. O primeiro estudo que se consta a esse respeito é um

trabalho de Vulmar Coelho publicado no ano de 1934. Desde então muitos autores comentaram sobre o assunto como Massaud Moisés, Carlos Drummond de Andrade, José Augusto Guerra com um pequeno artigo no suplemento literário, o próprio Guimaraens Filho etc; Porém nenhum desses autores buscou analisar através de uma metodologia os processos de construção dessas produções, principalmente no que cabe à ironia. Esses dados, então, servirão para fecharmos certas lacunas que ainda existem a respeito de um dos maiores poetas simbolistas do Brasil. Dados que também serão comparados com outras publicações típicas dos jornais da época e que são importantes para observarmos a relação que possuíam com o tipo de gosto estético da *Belle Époque*, e principalmente, por que, embora rejeitados pelo poeta, tiveram sua utilidade.

Abstract. This work has intention to show us how different is some literary creations of one who was the most popular Brazilian symbolist writer. Alphonsus Guimaraens left us humouristical ironic poems and prose. It is not natural find this elements in symbolists productions. He contributed to local papers and another ones and he used pseudonyms to hide yourself from your habitual readers. The prose works are tales and chronicles, all that can be find in a book merely knowing.

Keywords: Aphonsus Guimaraens; Laughter; Humour; Irony.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. (Coleção antropologia social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. (Coleção tópicos) Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COELHO, Vulmar. Alphonsus, Humorista e Satírico. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v.14, 1934, p. 25-33.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. (Biblioteca luso-brasileira. Serie brasileira) Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995. 427 p.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira. Realismo e simbolismo*. V. II. São Paulo: Editora Cultrix, 2001)
- NOVAIS, Fernando A. (Coordenador geral da coleção). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3 São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RESENDE, Enrique. Retrato de Alfonsus de Guimaraens. Ministério de educação e saúde. Serviço de documentação. 19?.
- SILVA, Wilson Melo da. *O simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1971.

A poesia práxis contextualizada

Tiago Leite Costa *

RESUMO: O artigo pretende apresentar, em linhas gerais, o *manifesto didático da Poesia-praxis*, bem como contextualizar o movimento Praxis, suas motivações e o debate político e cultural em que esteve envolvido no contexto cultural brasileiro da década de 1960.

Palavras-chave: Poesia praxis; Mário Chamie; Vanguardas poéticas

Introdução: teoria da poesia praxis.¹

Em janeiro de 1962, o poeta Mário Chamie lançou o livro *Lavra lavra*, obra seminal do grupo praxis. O posfácio do livro é um manifesto didático redigido pelo próprio autor com o propósito de explicar o método de composição do poema praxis, bem como seus objetivos estéticos e sociais.

O poema praxis está condicionado a três ações: **o ato de compor, a ação de levantamento da área da composição e o ato de consumir**. De acordo com o autor, o que se pretendia com as três ações era restabelecer a vitalidade da palavra e reaproximar o fazer poético da situação social.

Assim, Chamie começa o manifesto distinguindo o que é **o ato de compor** típico do poema praxis, isto é, suas bases semântica e sintática. Neste momento inicial, destacam-se os seguintes elementos do projeto: o espaço em preto, a mobilidade inter-comunicante das palavras e o suporte interno de significados.

Resumidamente, o espaço em preto corresponde à soma das estrofes. Na poesia praxis, as palavras devem obedecer a uma lógica de conotação entre elas (muitas vezes redundante). Esta lógica deve ser reforçada pela organização geométrica dos blocos, de maneira que, trocando mutuamente as palavras correspondentes de cada bloco, a poesia se desdobre num poema derivado, mas ainda ligado ao referente externo que o motivou. Além disso, os blocos também devem estabelecer esse tipo de relação entre si.

* Doutorando em Letras pela PUC-Rio

¹ Praxis sem acento agudo, obedecendo ao grafismo de Mário Chamie no Livro *Lavra Lavra*

O autor justifica isso. Para ele: “As palavras são corpos vivos. Não vítimas passivas do contexto”(Chamie, 1962, p. 114). Nesse sentido, o espaço em preto será o “campo de defesa da palavra”, posto que toda a palavra isolada é um signo unívoco idêntico a si mesmo (“tal qual uma rosa é uma rosa e não outra coisa”, diz Chamie), mas quando colocada no espaço em preto, sua multivocidade passa a se estabelecer na relação com as outras palavras, suas “co-partícipes”. A multivocidade se revela no processo de “extroversão de imanências” das próprias palavras. O objetivo do espaço em preto, então, é garantir a defesa das palavras de maneira que elas não se transfigurem em “corpos inertes mobilizados a critério de quem as profere e as usa” (Chamie, 1962, p.114). Dessa forma, segundo Chamie: “A existência, a estrutura e a fisionomia do espaço em preto permitem o desdobramento desse processo, a partir de qualquer palavra (ou unidade de composição) em qualquer campo de defesa do livro *Lavra Lavra*.”(Chamie, 1962, p.115)

Como exemplo da ocorrência dessa estrutura de composição, destaco os primeiros blocos do poema *Arado* :

Não talho, o leve risco leva
a terra
E a calha volta a terra e volve
o barro
para a via, via de grama e pedra

Nem valo, a fina faca fende
o tronco
e a foice cerra o tronco e fere
o nervo
para o dia, dia de branco e cera (Chamie, 1962, p.64)

Observe-se como as linhas correspondentes de cada bloco (1 e 6, 2 e 4 ou 2 e 7; 7 e 9 ou 9 e 4, etc) podem ser inter-cambiadas, recriando conteúdos, mas sem prejuízo para o sentido primordial de *Lavra lavra* que é retratar poeticamente as relações de poder do ambiente agrário.

Vejamos, então, o segundo elemento fundamental do ato de compor: a “mobilidade intercomunicante”. Este conceito pretende explicar a relação dialética entre as palavras no espaço em preto. De acordo com as noções de palavra unívoca e palavra

multívoca, explicitadas anteriormente, temos na mobilidade intercomunicante a seguinte estrutura dialética:

Palavra unívoca (isolada)	Palavra multívoca (em conotação)	Palavra unívoca (o poema)
------------------------------	-------------------------------------	------------------------------

A mobilidade intercomunicante é, também, o conceito que justifica a utilização de algumas palavras isoladas e centralizadas, e outras em períodos. Segundo Chamie, determinadas palavras devem, de acordo com o contexto, “limitarem-se a si mesmas, devido a suas ‘intensidades significativas’” (Chamie, 1962, p.116), ao passo que outras exercem melhor sua função dialética acompanhadas. Por conta disso, muitas vezes os poemas contêm redundâncias, significantes que se repetem na mesma posição dos diferentes blocos. O artifício permite que as palavras co-partícipes se alternem nas outras posições, conotando sentidos na relação com esses significantes redundantes e compondo a “palavra unívoca poema”. Em *Lavra lavra*, as repetições também se justificam pelo privilégio que se dá a *área levantamento da composição do poema*, como veremos adiante. Nesse caso, os hábitos de fala redundantes dos lavradores fundamentam as repetições.

O último elemento do ato de compor é denominado de suporte interno de significados. O suporte pode ser comparado ao sintagma. A diferença é que enquanto no sintagma, em um verso ou estrofe, “as palavras puxam umas às outras para traduzir um conteúdo conferível na prosa” (Chamie, 1962, p.117) - para Chamie, aliás, a crítica estilística se alimenta desse “filão” mesmo nos casos da análise de versos livres de poetas modernos - ; no suporte interno de significado da poesia práxis, as palavras se irradiam para todos os signos pertencentes ao espaço em preto, estabelecendo a *mobilidade intercomunicante* capaz de compor pela relação entre os diversos blocos e palavras isoladas do poema a “palavra unívoca poema”. De acordo com a análise de Antonio Mendonça e Alvaro Sá, o suporte interno de significado:

(...) cria-se pela irradiação recíproca entre as palavras, devido a semelhança fonética(...)
A irradiação se dá entre as co-partícipes que apresentam analogias, nos diferentes blocos e dentro de cada bloco. Disto resulta uma ampliação de significados que se

suporta no espaço em preto ou na estrutura sonora, de tal modo que o poema pode ser fragmentado sem perda do sentido total. (Mendonça e Sá, 1983, p. 192)

A segunda e a terceira ações que fundamentam o poema praxis, como mencionado no início do texto, são **a ação de levantamento da área de composição e o ato de consumir**. Embora também estejam unidas ao projeto semântico e sintático, pode-se dizer que suas funções demarcam mais significativamente a parcela ideológica do projeto. Em linhas gerais, **a área de levantamento de composição** corresponde ao tema. É uma “realidade exposta” da qual partirá a pesquisa verbal e a conseqüente escolha das palavras pertinentes ao referente geral. Em *Lavra lavra* este “dado feito” é a situação do campo no Brasil, a exploração do lavrador pelo grande proprietário de terras.

O ato de consumir, por sua vez, completa as ações fundamentais do poema praxis buscando uma mesma linguagem para intelectuais e povo, a partir da integração do autor à coletividade de leitores, de modo a criar “uma expectativa socializada em relação à composição” (Mendonça e Sá, 1987, p.192). Com isso, o que se espera é uma intensificação da dialética autor-leitor, eliminando, respectivamente, o papel do leitor passivo e do autor isolado e alienado da realidade social.

1. Análise crítica.

Este é, basicamente, o corolário das formulações teóricas para a composição de um poema práxis. A análise do que se sucede, a partir daí, tem pelo menos dois caminhos. Um é verificar o quão bem sucedida é a poesia praxis escrita por seus diferentes seguidores, levando em consideração as ambições formais sintetizadas no manifesto didático. O outro é tentar compreender a contingência histórica em que emerge a poesia práxis, o que motiva o projeto, bem como os méritos e as limitações de seus argumentos. Nesse artigo, optei por este segundo caminho, concentrando a análise no debate político e cultural que envolve o tema poesia praxis, fazendo referências aos aspectos formais expostos na primeira parte do texto, apenas para fins de esclarecimento da discussão contextual.

Assim sendo, é importante frisar, logo de início, o quanto o advento poesia-práxis está diretamente relacionado à crítica as neo-vanguardas brasileiras dos anos 50, em especial ao concretismo. Não só nas páginas do manifesto, mas também em ensaios

e entrevistas posteriores, Mário Chamie investe com ímpeto contra a poesia concreta. Muitas vezes, inclusive, a poesia práxis parece pouco mais do que um extensivo exercício de negação da poesia concreta pela insistência no levantamento de pontos de atrito e soluções contrárias a ela.

Dessa forma, o manifesto didático da poesia praxis afirma, por exemplo, que o movimento concretista é nutrido de mistificações, tais como a própria idéia de ser vanguarda e de formar um movimento, designações que Chamie considerava ultrapassadas e contraditórias, pois “não há vanguardas com categorias do passado” (Chamie, 1962, p.126). Além disso, condenava a distância que os concretistas mantinham em relação aos assuntos sociais em pauta, acusando-os de se desenvolverem em paralelo a sociedade, resignando-se com contribuições para literatura isoladamente.

A censura ao sectarismo concretista, aliás, é um ponto basilar da crítica praxis. Para ela, o autor concreto é um escritor de “consciência epifenomênica, dominada por esquemas prévios e rígidos”, o que fazia deles uma experiência de “comprovação, repetição e reduto”. Seus seguidores, por conseguinte, adquiriam naturalmente “um voluntarismo clerical típico alimentado por uma consciência nefelibata” (Chamie, 1962, p.127).

No lugar desta suposta alienação, o autor práxis trabalharia em conformidade com a materialidade da área de levantamento, buscaria operar com uma “realidade exposta”, estabelecendo a partir dela uma dialética com o leitor, de modo a criar tantos sentidos quantos fossem os atos de leitura da poesia:

O poema praxis remodela o duo autor-leitor. O autor só é autor, enquanto no exercício da condição; enquanto pratica o ato de compor. Fora daí, é leitor e, rigorosamente, no âmbito maior da literatura-praxis (de que o poema práxis é uma extroversão), haverá um momento em que a riqueza criativa de um grupo, de uma sociedade e de um povo será constituída, quantitativa e qualitativamente, de leitores. (Chamie, 1963, p. 125-126)

Chamie considerava *Lavra lavra* a expressão exata dos resultados alcançáveis pelo modo de composição praxis, na medida em que vinculava virtualmente o trabalho crítico do autor (“domínio e responsabilidade de um projeto epistemológico”) ao

trabalho e a realidade do lavrador (“a ausência de projeto, a linguagem tautológica e tartamuda, o conflito produção carência, o enquadramento cíclico do seu cotidiano (...)”) (Chamie, 1962, p. 131)

Entretanto, apesar dos esforços de Chamie e do grupo praxis, de remar contra a maré concretista, é possível encontrar alguns pontos de contato. Senão, atentemos as observações de Antônio Mendonça e Alvaro Sá:

Embora afirme a precedência do projeto semântico, a Poesia Praxis lança mão do privilégio do significante no sentido lingüístico: ela é uma poesia fonética. Enquanto a poesia concreta noigandres lançava-se à construção do poema como uma síntese verbivocovisual, a práxis utiliza o fonema como letra (suporte material) do ícone.(...) A opção da Poesia Praxis é a tradução simultânea do verbal no visual, e vice-versa, enquanto a Poesia Concreta produziria espaços visuais no signo verbal. (Sá, 1987, pg. 193)

A observações detalhadas de Mendonça e Sá demonstram, ao mesmo tempo, como existe diferença entre um projeto e outro e como a diferença precisa ser demarcada com precisão para que não se confundam as coisas. De fato, entre outros fatores, na poesia concreta a valorização da materialidade da palavra e, por conseguinte, do espaço em branco almejava a transformação da palavra em coisa, dessubjetivando-a. A poesia práxis, contrária a reificação da palavra, propõe o espaço em preto (local de defesa da palavra) e a composição geométrica móvel, ao contrário da geometria mais estática concretista, a fim de reavivar a poesia.

Isso demonstra como apesar de diferentes e muitas vezes contrários, os problemas que se colocam nos dois projetos transitam por áreas similares. O fato de a poesia práxis estar sempre demarcando suas diferenças em relação a poesia concreta, então, acaba por unir uma a outra como o outro lado da mesma moeda. Além disso, apesar de objetivos muitas vezes opostos, é fácil notar em ambos os lados a presença abundante das aliterações, de processos isomórficos e do acúmulo de palavras cognatas de mesma derivação etimológica.

Outro fator de aproximação encontra-se na idéia da constituição do poema práxis como palavra unívoca. Isto é, embora o manifesto didático reclame, logo no início, do isolamento de alguns poetas e credite à iniciativa desse hermetismo a

Mallarmé - notoriamente uma das grandes raízes da poesia concreta ²-, logo em seguida, baixa a guarda e assume a influência: “Nesse ponto, coincidimos com Mallarmé: um poema é uma palavra total”(Chamie, 1962, p.115)

O caso de Mallarmé, aliás, é emblemático, pois uma das principais revoltas de Chamie era o caráter radicalmente fechado de crenças e regras dos concretos, entre elas a apropriação do conceito de paideuma de Ezra Pound:

Estabelecida as regras do dogma, os subscritores do plano piloto (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) invocaram para seu fundamento e legitimidade a idéia seletiva e autoritária de “paideuma” (avatar fascista de Frobenius). Compuseram o seu paideuma, esse elenco ilustre, porém excludente, de preceptores: Mallarmé, Pound, Cummings, Apollinaire, Joyce, João Cabral e Oswald de Andrade. Ou seja, nossa modernidade reduziu-se, no plano-piloto, ao poema minuto de Oswald e ao rigor geométrico cabralino(Chamie apud Junqueira, 2004, p. 825)

Chamie criticaria, também, a mistura, no mesmo paideuma, do fascista Pound e dos comunistas Oswald e Cabral. Todavia, os mesmos critérios não se apresentam para a apreciação de seus próprios escritos. De maneira que, o manifesto didático se utiliza fartamente de trechos do comunista Sartre e de conceitos do nazista Heidegger lado a lado para embasar sua teoria.

As contradições aumentam quando observamos de perto suas críticas ao que entendia como reducionismo dos preceitos da poesia concreta e de seu rígido plano piloto. Em certa ocasião, Chamie critica as formulas concretas com ironia: “O rigor restritivo do dogma pressupunha, claramente que o esquema compositivo de um poema antecederesse e controlasse o seu ato de criação. Vale dizer, o poema seria um teste de comprovação de sua teoria prévia” (Chamie apud Junqueira, 2004, p. 826). Entretanto, o que seria boa parte do manifesto didático (principalmente o “ato de compor”), senão um esquema teórico a ser comprovado nas poesias de *Lavra lavra*? Não bastasse isso, encontra-se no manifesto didático uma frase de radicalidade restritiva típica de qualquer

² (“Muitos poetas ficam no ato de compor e nele se alienam. Mallarmé é o líder”(Chamie, 1962, p. 113)

manifesto vanguardista, a saber: “9. Poema-praxis: a única totalização válida e não alienada da consciência poética contemporânea” (Chamie, 1962, p. 137)

Conclusão.

Sem nenhum exagero, pode-se dizer que a conjuntura política do Brasil da década de 1960 era tal que das duas uma: ou você estava ao lado da esquerda engajada, ou você era reacionário. A efervescência do debate político crescia a cada momento e entre os escritores envolvidos com a cena cultural pressupunha-se, naturalmente, a indiscernibilidade entre escrita privada e escrita pública, além da aproximação e educação dos não inseridos na realidade sócio-econômica das classes dominantes. Heloisa Buarque de Hollanda conta como isso se dava, citando trechos do manifesto do Centro Popular de Cultura, um dos ícones desse tipo de engajamento no Brasil de 1960:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (Hollanda, 2005, p. 19)

Em muitos momentos o manifesto grupo práxis defende idéias bastante similares. Por exemplo, quando afirma que “a literatura praxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem” (Chamie, 1962, p.167). A negação da poesia concreta, então, esteve sempre, implícita ou explicitamente, ligada esse dado histórico. A crítica aos concretos, inclusive, longe de ser um fenômeno isolado, foi algo bastante comum no meio artístico e intelectual da época. Alfredo Bosi, no entanto, fazia a defesa dos concretistas.

A poesia concretista exprime, como toda linguagem, um modo de relacionar-se com as coisas e com os homens. O fato de recusar-se ao *tema*

não significa de modo algum que ela seja carente de conteúdo psíquico e ideológico, como sugerem às vezes, gratuitamente, os seus detratores. Não há processo lingüístico desprovido de significação: o próprio uso do nonsense significa que o poeta não vê sentido no seu mundo. E na verdade, não é difícil reconhecer nos poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares comuns díspares que entram na linguagem enemizando-lhe o tônus crítico e criador. (Bosi, 1978, p. 535)

Como explicou Antonio Cícero (Cícero, 2005), a arte moderna é marcada por feitos de valor estético e de valor conceitual. Nos casos em que o valor conceitual predomina, a obra se destaca mais por aquilo que ensina do que por sua beleza, harmonia, etc. Sem querer estabelecer um julgamento definitivo sobre a situação da poesia práxis nessa divisão, é importante frisar o como a teorização formal foi importante para todas as chamadas neo-vanguardas poéticas (concretismo, neo-concretismo, praxis e poema-processo). Em todos esses casos, proliferaram ensaios críticos e manifestos, todos plenos de referências e teorias justificando o motivo de ser de cada uma delas.

No caso específico da práxis, penso que a crítica ao concretismo, de fato, se justifica no que concerne ao desinteresse destes por importantes nomes do modernismo brasileiro da primeira e segunda geração. Entre os exemplos mais óbvios: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Se, no entanto, fizermos um exercício de distanciamento, algumas características importantes do debate saltam a vista. Bem analisadas, a maior parte das vanguardas repete o mesmo programa de luta contra a continuidade do passado imediato, baseadas na defesa de alguns elementos do passado distante, resgatados com o objetivo de construir o futuro. Esses são aspectos aos quais nem os concretos, nem a poesia praxis fogem.

Na famosa conferência de 1942, Mário de Andrade fez um balanço do modernismo vinte anos após a semana de artes modernas. Na ocasião, Mário proferiu uma severa crítica dirigida a si mesmo e a seus colegas. Em determinado momento, entretanto, admitiu certas conquistas com o movimento. Entre elas estariam: "o direito à

pesquisa estética livre de cânones limitadores; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”. Acredito que, de diversas formas, as neo-vanguardas fizeram uso das vitórias comemoradas por Mário. No caso específico da poesia praxis, podemos afirmar com segurança que, das três conquistas ela faz jus, pelo menos, as duas últimas.

ABSTRACT: The article aims to present, in general terms, the Didactical Manifest of Praxis-Poetry, as well as contextualize the Praxis movement, its motivations and the political and cultural debate surrounding it in the Brazilian cultural context of the 1960s.

Key-words: Praxis-poetry; Mario Chamie; poetic vanguards

Bibliografia.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

_____. “Práxis: a vanguarda nova e anova poesia brasileira”. In.: JUNQUEIRA, Ivan (org). *Escolas literárias no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

_____. *Instauração Praxis*. Edições Quíron, 1974.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das letras, 2005

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005

MENDONÇA, Antônio Sérgio, e SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

A poética de Conceição Evaristo como uma incursão pelos caminhos da história

Patrícia Ribeiro¹

RESUMO: Este trabalho analisa a obra *Poemas da recordação e outros movimentos* de Conceição Evaristo como um possível arquivo da escravidão, pois o eu poético reelabora a memória e o discurso desse fato histórico a partir da perspectiva dos afrodescendentes. Para isso, dialoga-se com o conceito de arquivo elaborado por Michel Foucault e Jacques Derrida.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Memória; Arquivo; Diáspora.

Introdução

O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta.
Jacques Le Goff

A escritora Conceição Evaristo nasceu em 1946, em Belo Horizonte, cidade em que morou até 1971, quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Ela é Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). A estreia da autora ocorreu em 1990 na série *Cadernos Negros*, publicação organizada pelo grupo Quilombhoje, dedicada à literatura afrodescendente. A partir de então, Conceição Evaristo vem trilhando o caminho de uma escritora versátil por transitar pela esfera de diversos gêneros como poesia, romance, contos e ensaios. Seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* foi publicado em 2003, no Brasil, e traduzido ao inglês em 2007. Posteriormente, publicou o romance *Becos da memória*, em 2006, seguido de uma obra poética com o título *Poemas da recordação e outros movimentos*, lançada em 2008.

As obras de Conceição Evaristo, em linhas gerais, versam sobre questões relativas à memória, escrita feminina, resistência, o legado histórico e as influências do processo diaspórico na elaboração da identidade dos afrodescendentes.

Este trabalho atém-se à análise da obra *Poemas da recordação e outros movimentos* e propõe que esta seja encarada como um possível arquivo da escravidão, uma vez que, por meio da intervenção da memória, reformula os fatos do passado, impossibilitando o

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

esquecimento destes e apresentando uma história refeita pelo eco das vozes que outrora eram periféricas e silenciadas. Assim, para que se atinja o objetivo deste trabalho dialoga-se com o pensamento de Michel Foucault e Jacques Derrida, além de teóricos da área dos estudos culturais como Stuart Hall e Paul Gilroy.

1. Memória e arquivo

De acordo com as proposições de Andreas Huyssen (2000), nos últimos anos, a emergência da memória como uma preocupação política e cultural das sociedades ocidentais contrasta com a atenção dada ao futuro nas primeiras décadas da modernidade do século XX. Ainda segundo Huyssen (2000), o privilégio atribuído ao passado deve-se à alteração de nossa percepção da temporalidade, a qual sofreu modificações em face das mudanças tecnológicas, mídia de massa, novos padrões de consumo e mobilidade global. Assim, dialogando com esse autor, pode-se considerar o destaque dado à memória como uma tentativa de evitar o esquecimento e também como um recurso para alcançarmos a estabilidade, ainda que relativa, diante das constantes mudanças no mundo ao redor.

Nesse sentido, a análise de *Poemas da recordação e outros movimentos* justifica-se, pois a obra tem feição memorialística e pode ser lida como uma afronta ao esquecimento da escravidão. Porém, essa antologia não evoca a memória na tentativa de resgatar o regime escravocrata a partir da visão eurocêntrica, que se consolidou no imaginário universal como o registro privilegiado para construção da história, mas, prima pelo relato sob a perspectiva dos afrodescendentes para que haja uma revisão e reelaboração da história sob o ponto de vista deles.

Dessa forma, a lembrança, que é fixada pela memória, é tomada com a ressalva apontada por Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com as imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’ e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1994, p.55)

Considerando que o discurso memorialístico não fixa o passado “tal como foi”, propõe-se encarar a poesia de Conceição Evaristo como um arquivo da escravidão, tendo em vista a definição de Foucault para o conceito de arquivo:

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; [...]. Não tem o peso da tradição [...] não é, tampouco, o esquecimento acolhedor [...]; entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. (FOUCAULT, 2007, p. 147-148).

A revisão da memória e a reescrita da história da escravidão somadas à possibilidade de constante reformulação e formação de enunciados permite a análise dessa produção poética à luz do conceito de arquivo elaborado por Foucault. Mas, além dessa acepção para o arquivo, observa-se também a definição para esse conceito presente em *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida.

O pensador e escritor francês define o arquivo a partir da etimologia da palavra *arkhê*, que designa simultaneamente o começo e o comando, portanto, abarca em si dois princípios: princípio histórico ou ontológico, que diz respeito à natureza, à história, à origem — “ali onde as coisas começam” e o princípio nomológico, que se refere à lei — “onde os homens e os deuses comandam” — ao lugar onde se exerce a autoridade (DERRIDA, 2001, p.11).

O princípio nomológico remete à necessidade de um local que servisse de suporte ao arquivo e de pessoas que zelassem por ele e o interpretassem. Isso converge para o *arkheion* grego, ou seja, a residência dos magistrados, os arcontes, responsáveis por administrar o arquivo, onde se depositavam os documentos oficiais. Assim, desse caráter de domicialização nasceram os arquivos. Já o princípio ontológico que aponta para a história e a busca da origem dos eventos concede ao arquivo a função de suporte da memória. Esses dois princípios serão contemplados na análise de *Poemas da recordação e outros movimentos*, pois o eu poético assume a função destinada aos magistrados em relação ao arquivo, ou seja, de zelar por ele e interpretá-lo, além da possibilidade de leitura dos poemas como um arquivo da escravidão, isto é, como suporte para ressignificação da memória desse evento histórico.

Além disso, o interesse pelo arquivo como suporte da memória, deve-se à possibilidade de se preencher as lacunas do discurso elaborado pelos grupos dominantes, pois, conforme aponta Jacques Le Goff:

tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p.422).

2. Percorrendo os caminhos da história

A história é objeto de uma construção
cujo lugar não é o tempo homogêneo e
vazio, mas um tempo saturado de agoras.
Walter Benjamin

A memória evoca lembranças na tentativa de fixá-las por meio do discurso e essa atitude implica a existência do arquivo como suporte para a memória, além da consciência de que o passado não surge “tal como foi”, mas, sim, sob rasura, uma vez que, como aponta Foucault, o arquivo consiste no sistema de reformulação dos enunciados.

No poema “Filhos na rua”, o eu poético anuncia o retorno do banzo e a presentificação do passado, que é reformulado nos versos abaixo:

O banzo renasce em mim.
Do negror de meus oceanos
a dor submerge revisitada
esfolando-me a pele
que se alevanta em sóis
e luas marcantes de um tempo
que está aqui.
(p.12)

O banzo, nostalgia que acometia os escravos trazidos da África, assalta o eu poético, retirando a dor do espaço difuso das lembranças, metaforizado pela imagem do oceano, conforme os versos — “Do negror de meus oceanos / a dor submerge revisitada”. No fragmento acima, a presentificação e revisão das lembranças da escravidão fazem-se por meio da marcação temporal, ou seja, a sucessão dos dias e das noites é interceptada pela memória, que traz à tona o tempo e as lembranças do passado que geram marcas no corpo do eu poético.

A estrofe seguinte reitera a presença do banzo, pois se inicia com o mesmo verso da abertura do poema. Em paralelo à recuperação do banzo, surge a mulher da aldeia com o desejo de recolher no seu útero-terra as sementes, que denotam os afrodescendentes dispersos com a escravidão:

O banzo renasce em mim
e a mulher da aldeia
pede e clama na chama negra
que lhe queima entre as pernas
o desejo de retomar
de recolher
para o seu útero-terra

as sementes
que o vento espalhou
pelas ruas ...
(p.12)

O desejo da mulher de trazer para perto de si os filhos dispersos devido à diáspora é reforçado pelos verbos pedir, clamar, retomar e recolher. Vale ressaltar que o conceito de diáspora, de acordo com Stuart Hall (HALL, 2009, p.28), remete à experiência judaica de exílio forçado, associada à dor e ao sofrimento, narrada na Bíblia, no Velho Testamento. Assim, por analogia, o conceito também se aplica ao deslocamento involuntário dos negros, oriundos da África, que se dispersaram pelo mundo por causa da escravidão. Entretanto, não se deve pensar na diáspora apenas com a perspectiva de movimento, mas encará-la como um evento que não aponta exclusivamente para o tráfico de escravos, mas para a ideia de travessia, a qual envolve o fluxo de pessoas e a manutenção das relações sociais, além do legado desse evento para os afrodescendentes.

Essa atribuição semântica ao conceito é elaborada por Paul Gilroy, com a noção de Atlântico negro, que transcende a estrutura de estado nação e remete às trocas e

[às] formas culturais estereofônicas, bilíngües, bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro. (GILROY, 2001, p.35)

Assim, pensar o evento da diáspora, a memória e as relações sociais e de troca que o conceito pressupõe, converge, nessa análise, para a herança cultural desse processo para os afrodescendentes. O poema referido acima, funciona como um arquivo da escravidão, na medida em que o eu poético recupera a dor envolvida na dispersão dos escravos, mas vai além ao expor as relações sociais por trás do sofrimento, como o desejo de uma mãe de reatar os laços com seus filhos.

Além disso, em “Filhos na rua” observa-se a associação da mulher aos elementos da natureza, como já ocorreu em outras épocas na produção literária em uma caracterização tradicional de gênero feminino na literatura Ocidental e, também, na perspectiva da cultura de matriz africana, à qual a autora pode estar remetendo. A expressão “útero-terra” e o vocábulo “sementes” apontam para uma característica intrinsecamente feminina, a maternidade. Já a presença da palavra “rua” no título e nos últimos versos permite a associação do poema ao contexto contemporâneo, isto é, a rua como o lugar em que se encontram muitos afrodescendentes marginalizados devido a questões políticas e sociais.

No poema “Todas as manhãs”, o banzo está presente novamente, mas aqui é atrelado à imagem do navio negreiro, porém, não se elabora a memória do horror e submissão da escravidão, já que os versos finais exprimem esperança e resistência, conforme se observa a seguir:

Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós .
(p.13)

O título do poema remete à rotina ao amanhecer, ou seja, à percepção do eco da voz-banzo, que funciona como elo de ligação entre o passado e o presente, pois essa voz caracteriza-se como “âncora dos navios de nossa memória”. Ainda vale ressaltar que o poema alterna a voz poética em primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural, quando remete à coletividade, aos afrodescendentes.

A imagem do navio, na estrofe destacada, suscita a lembrança dos horrores no traslado dos escravos nos porões dos navios. Mas, o poema ultrapassa esse momento histórico ao projetar a realização dos sonhos “protegidos pelos lençóis da noite”, os quais, ao abandonar o espaço obscuro da noite serão revelados “no varal de um novo tempo”. Isso aponta para a autonomia dos afrodescendentes em oposição à submissão de seus antepassados, os escravos, pois eles têm maior possibilidade de realizar sonhos relativos às mudanças, já que vivem em um “novo tempo”, um outro contexto histórico.

O signo da terra, que remete às lavouras nas quais os escravos trabalhavam é reelaborado ao inserir-lo no contexto de mudança, esperança e resistência construído pelo poema. Nos versos, as lágrimas dos afrodescendentes inundam a terra, onde seus pares, as “negras sementes”, metáfora para os escravos, resistem. Assim, a memória de resistência dos escravos permite a identificação, por parte dos afrodescendentes, com seus antepassados, para que, no presente, se perpetue a atitude de resistência e a esperança.

O arquivo, nesse poema, abarca a perspectiva de reelaboração de enunciados, proposta por Foucault, no que se refere ao imaginário e, principalmente, aos signos da escravidão como o navio negreiro e as lavouras, um dos ambientes de trabalhos dos escravos. Além da

associação do poema ao princípio ontológico do arquivo, descrito por Derrida, o qual consiste em olhar para a origem dos eventos, para a história, aqui refeita pela voz dos afrodescendentes.

Ainda em relação ao contraponto que o olhar dos afrodescendentes oferece para a escravidão e a projeção de esperança no presente, tem-se o poema “Para a menina”, no qual a relação do eu poético com a menina, é interceptada pela lembrança de fatos históricos, como se observa a seguir:

Desmancho as tranças da menina
e os meus dedos tremem
medos nos caminhos
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina
e as minhas mãos tropeçam
dores nas marcas-lembranças
de um chicote traiçoeiro.
(p.25)

Nesses versos, a ação de desmanchar as tranças da menina faz com que o eu poético transcenda esse momento presente e tenha sua visão deslocada para o espaço da memória, de onde emerge a lembrança dos tempos da escravidão. Esse comportamento do eu poético remete ao conceito de “iluminação profana”, o qual segundo Walter Benjamin (1994) diz respeito ao transtorno do homem diante do mundo, isto é, ao momento de confrontação do homem com o mundo que o conduz à percepção de fatos, até então, opacos, que ele não havia notado. Assim, ao lavar o corpo da menina, o eu poético hesita, pois desvia seu olhar para outro contexto, recordando os açoites aos escravos, como se verifica nos versos: “e as minhas mãos tropeçam/ dores nas marcas-lembranças/ de um chicote traiçoeiro”.

A visão distorcida do eu poético que oscila entre o cuidado com a menina e o deslocamento para o passado perdura na estrofe seguinte às transcritas acima, pois o passado sobrepõe-se ao presente e a cor da veste da menina transfigura-se aos olhos do eu poético e remete ao sangue no corpo dos escravos:

Visto a menina
e aos meus olhos
a cor de sua veste
insiste e se confunde
com o sangue que escorre
do corpo-solo de um povo.
(p.25)

Contudo, na última estrofe desse poema, a visão do eu poético não está mais embaralhada. Ele enxerga nitidamente o presente, logo, a roupa da menina é descrita com a forma bem definida e sua cor não mais se confunde com o sangue derramado pelo corpo dos escravos:

Sonho os dias da menina
e a vida surge grata
descruzando as tranças
e a veste surge farta
justa e definida
e o sangue se estanca
passeando tranquilo
na veia de novos caminhos,
esperança.
(p.25)

Além disso, vislumbra-se um novo tempo, uma vez que o poema, funcionando como arquivo da memória dos açoites e dores da escravidão, vai além desse contexto e sugere que, no presente, há esperança, a qual possivelmente está relacionada à vida dos afrodescendentes, bem como à vida da menina do poema que pode ser melhor do que a de seus antepassados.

Além da reelaboração do passado, a memória também contribui para a elaboração da identidade dos afrodescendentes e sua valorização como um grupo. Zilá Bernd defende a relevância da memória para a constituição da identidade do grupo:

A recuperação dos elementos da memória coletiva será o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente. Alicerçados em uma memória coletiva, resgatada, os grupos negros passariam a ter certeza de si próprios e acesso a esta dimensão mais ampla da identidade, que os integraria como agentes e não mais como atores na realidade nacional. (BERND, 1987, p.41)

Assim, conforme Bernd, a recuperação, pela memória, de fatos comuns aos afrodescendentes é relevante na medida em que propicia a eles uma visão ampla da sua identidade, pois, dessa forma, eles abandonam a marca de submissão imputada pela história e tornam-se agentes.

O poema “Malungo, brother, irmão” corrobora a assertiva de Zilá Bernd no que tange à imagem de sujeição da coletividade, que, mais tarde, ganha autonomia:

No fundo do calumbé
nossas mãos ainda
espalmam cascalhos
nem ouro nem diamante
espalham enfeites
em nossos seios e dedos.
(p.39)

Nesses versos, a voz poética assume a primeira pessoa do plural, o que denota o espírito do trabalho coletivo nas margens dos rios onde os escravos realizavam a lavagem do cascalho, com o auxílio do calumbé, uma vasilha, em busca de ouro ou diamante.

No entanto, com o passar do tempo, sem abandonar o ideal coletivo, os escravos tecem laços de esperança como se verifica nos versos a seguir:

Os homens constroem
no tempo o lastro,
laços de esperanças
que amarram e sustentam
o mastro que passa
da vida em vida.
No fundo do calumbé
nossas mãos sempre e sempre
espalmam nossas outras mãos
moldando fortalezas esperanças,
heranças nossas divididas com você:
malungo, brother, irmão.
(p.39)

A construção do lastro e a convocação à união dos afrodescendentes aos ideais de esperança e mudança que nortearam os escravos fazem-se através do resgate da palavra africana “malungo”, que significa companheiro, mais especificamente é uma designação dada pelos escravos africanos àqueles que saíram da África no mesmo navio. Dessa forma, o eu poético, assumindo uma voz coletiva e o princípio do arquivo como comando, assinalado por Derrida (2001, p.11), propõe o diálogo entre a postura de reação, união e perspectiva de esperança dos escravos e seus companheiros com os afrodescendentes que, aproveitando-se da herança de resistência dos antepassados, podem se recusar à submissão e se assumir como agentes da sua história.

Ainda com relação à atitude de resistência e a oposição à imagem estereotipada dos negros difundida como justificativa para a escravidão, observa-se o fragmento abaixo, do poema “Os bravos e serenos herdarão a terra”:

[...]
No cotidiano busco a plêiade
tenaz da esperança
e plenificada de crença e gozo
encontro outras laboriosas mãos
revolvendo a terra
e retomando as sementes
dos falsos donos da gleba.
(p.42)

Esses versos denunciam o problema social do acesso a terra. No Brasil, mesmo após a abolição, em 1888, os ex-escravos tiveram dificuldade de ascender socialmente, pois muitos ficaram sem postos de trabalho ou aqueles que os tinham não eram remunerados dignamente, impossibilitando, assim, a aquisição de um pedaço de terra para seu sustento e moradia. Mas, o trecho do poema destacado acima mostra a tomada de posse das terras pelos afrodescendentes por meio da “união de mãos laboriosas” que tomam as sementes dos “falsos donos da gleba”, uma possível referência aos proprietários de terra do período colonial cujo sustento e riqueza advinham não do seu próprio trabalho, mas da exploração dos escravos.

Além disso, esse poema rompe com o estereótipo de que os negros e, por herança, os afrodescendentes, seriam homens “mansos”, uma das características atribuída a eles para justificar a vigência do regime escravocrata, como se verifica no excerto abaixo:

Slave dealers and plantation owners elaborated a ‘folk anthropology’ — unchecked generalizations about the traits of various African ethnic groups whom they graded according to European norms of attractiveness and ugliness, docility and combativeness, and especially according to their suitability for various kinds of work. (DRAKE, 1980, p.7) 2

O poema destacado subverte o ideal escravocrata, uma vez que, a ação dos afrodescendentes, a fim de tomar a posse da terra, demonstra que eles têm consciência e força, abandonando, assim, a condição estereotipada de “mansos”, tornam-se bravios, como mostra a estrofe abaixo:

Do cotidiano só rimos.
Sorrisimos o nosso sapiente riso
com os nossos dentes
abrilhantados de fome e força,
porque, aqueles que todos pensavam
mansos, bravios se tornaram
e então, seremos nós,
bravos e serenos,
que herdaremos a terra.
(p. 42)

Nesses versos nota-se a presença do riso apesar das condições adversas. No primeiro verso há um jogo sonoro derivado da aproximação do advérbio “só” ao verbo “rimos”, uma vez que a fusão dessas duas palavras antecipa o início do verso seguinte — “Sorrisimos o nosso

² Negociantes de escravos e proprietários da plantation criaram a “folk anthropology” — generalizações sobre as características de vários grupos étnicos africanos que eles classificaram de acordo com as normas européias de atratividade e feiura, docilidade e combatividade e, especialmente, de acordo com a aptidão deles [dos africanos] para vários tipos de trabalhos. Tradução nossa.

sapiente riso” — cujo brilho reflete a força e fome, elementos que remetem à atitude de resistência dos afrodescendentes.

Prosseguindo a análise da obra de Conceição Evaristo atrelada às concepções de arquivo mencionadas anteriormente, salienta-se também o caráter do arquivo com intenção autobiográfica. Segundo Philippe Artières (1998, p.12), desde o final do século XVIII houve a valorização da escrita pessoal, pois nesse contexto ela se difundiu nas práticas do cotidiano como a escrita dos registros civis, das fichas médicas, escolares e bancárias como instrumento para corroborar a existência de uma pessoa. Ainda segundo esse autor, no século XIX, os escritos autobiográficos tornaram-se artigos de comércio.

A escrita autobiográfica em Conceição Evaristo desenvolve-se por meio da inserção, nos poemas, de pessoas com as quais ela partilha laços afetivos como no poema “Negro-estrela” que se refere a Osvaldo, companheiro da escritora, conforme apontam a dedicatória e os versos transcritos a seguir:

Negro estrela

Em memória de Osvaldo, doce companheiro meu,
pelo tempo que a vida nos permitiu.

[...]
Quero te viver,
Negro-Estrela,
compondo em mim
constelações de tua presença
para quando um de nós
partir
a saudade não chegar sorrateira
vingativa da ausência
mas chegar mansa
revestida de lembranças
[...]
(p.59)

A voz autobiográfica desse poema, isto é, a voz da própria autora, deseja apreender a feição e as particularidades de Osvaldo, seu companheiro de vida, com o intuito de, mediante a morte, não ser abatida pela dor da ausência, mas, conservar saudáveis lembranças.

Outro poema de feição autobiográfica é “Mineiridade”, o qual trata da relação de Conceição Evaristo com sua terra natal:

Quando chego de Minas
trago sempre na boca um gosto de terra.
Chego aqui com o coração fechado,
um trem esquisito no peito.
Meus olhos chegam divagando saudades,

meus pensamentos cheios de uais
e esta cidade aqui me machuca
me deixa maciça, cimento
e sem jeito.
(p.68)

Observa-se que o distanciamento da escritora de sua terra natal faz com que ela sinta saudade de Minas Gerais, mas, em paralelo a isso, percebe-se que ela carrega as marcas de seu Estado de origem como o vocabulário típico, com termos como “trem” e “uai”. Esse fragmento também permite que se estabeleça a oposição entre Minas Gerais, que mescla a urbanização com suas montanhas, e o lugar em que Conceição se encontra, uma cidade plenamente urbanizada, pois o cenário exterior, repleto de cimento, reflete-se nela tornando-a “maciça” e “sem jeito”. Sendo assim, verifica-se que a autora enfrenta um conflito no que se refere à sua identidade, pois esta, conforme mostra o poema, é resultado da situação de “deslocamento”, definida por Stuart Hall como:

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo. (HALL, 2006. p. 9)

Assim, mediante o conflito de identidade enfrentado por Conceição Evaristo, seja pela ausência de um ente querido, seja pela situação de deslocamento no espaço geográfico, ratifica-se a importância do arquivamento do “eu” proposta por Dardy:

O indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para ver sua identidade reconhecida. Devemos controlar as nossas vidas. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano. (DARDY *apud* ARTIÈRES, 1998, p.14).

Nesse sentido, os poemas de Conceição Evaristo que apresentam caráter autobiográfico podem funcionar como um arquivo do “eu”, o qual auxilia na manutenção das lembranças e dos afetos, além de proporcionar a reflexão e o contraponto entre a imagem de si no meio social e a imagem que uma pessoa constrói de si mesma.

Conclusão

Com esse trabalho buscou-se analisar a obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, considerando que o caráter memorialístico dessa produção poética, em virtude

do distanciamento espaço-temporal do evento da diáspora, impede o esquecimento do regime escravocrata e seu legado para os afrodescendentes.

Nessa análise, optou-se pelo diálogo com os pensamentos de Michel Foucault e Jacques Derrida, pois o conceito de “arquivo”, elaborado por eles, foi aqui utilizado como suporte para a memória da escravidão, presente na obra de Conceição Evaristo. Contudo, conforme o exposto privilegiou-se o olhar dos afrodescendentes sobre os fatos, o que aponta para o princípio nomológico do arquivo, descrito por Derrida, em oposição ao discurso eurocêntrico acerca da escravidão que se consolidou como um registro histórico através da imposição e tentativa de apagamento da identidade e cultura dos subjugados, isto é, dos escravos.

Nesse sentido, a obra de Conceição Evaristo pode ser lida como um arquivo da escravidão, tomando também o arquivo como uma constante possibilidade de formação e transformação de enunciados, tal como assinala Foucault, pois, dessa forma, a incursão pela história leva-nos a caminhos não antes percorridos, à percepção dos silêncios e ao preenchimento de lacunas geradas pelo discurso dominante.

Além disso, recorrendo ao conceito de arquivo e à memória, esse trabalho tentou comprovar a hipótese de que a história não é linear, nem se define pela acumulação de fatos que se tornam intactos no passado, mas é fruto de uma elaboração discursiva, podendo também ser reescrita e reinterpretada pelas vozes consideradas periféricas, sob o ponto de vista daquele que detém o poder. Assim, esse trabalho compartilha da definição de história proposta por Walter Benjamin (1994) como sendo “um tempo saturado de agoras”, isto é, a história não se define como elo linear e causal entre os fatos, mas se refere à concomitância de fatos no tempo-espaço que, por isso, podem ser revistos e reelaborados com o auxílio da memória.

Ainda é pertinente destacar que a obra abarca a possibilidade de “arquivamento do eu”, uma vez que poemas de feição autobiográfica expõem a imagem da autora construída no espaço social, por meio da sua relação com o outro, em contraponto à imagem que a autora elabora para si mesma.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the work *Poemas da recordação e outros movimentos* by Conceição Evaristo as a possible archive of slavery, for the speaker rebuilds the memory and the speech of that historical fact from the point of view of the African descendants. The analysis is based on the concept of archive elaborated by Michel Foucault and Jacques Derrida.

Key-words: Conceição Evaristo; Memory; Archive, Diaspora.

Referências:

- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. In: Estudos Históricos. Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá. **Negritude e Literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DRAKE, St. Clair. Anthropology and the black experience. In: **The Black Scholar**, set.-out., 1980, p.2-31.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad.: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad.: Bernardo Leitão [et al.]. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

A prática crítico-tradutória de Paulo Rónai, um intelectual húngaro no exílio

Adauto Lúcio Caetano Villela¹

RESUMO: O intelectual húngaro Paulo Rónai (1907-1992) exilou-se no Brasil em 1941, escapando da perseguição nazista aos judeus na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Tinha então 33 anos e trouxe consigo, em sua ampla bagagem cultural, uma prática crítico-tradutória que produziu, entre outras obras, o *Mar de histórias*: antologia do conto mundial, nosso *corpus* de análise. Este artigo visa a apresentar uma visão geral de nossa tese de doutoramento, no ponto em que se encontra.

Palavras-chave: Estudos culturais; Estudos da tradução; Antologia; Conto; Literatura.

Esta tese de doutoramento, ainda em curso, tem por objetivo descrever e discutir a prática crítico-tradutória do intelectual húngaro-brasileiro Paulo Rónai (1907-1992), tal como refletida em seu pensamento tradutório e concretizada em *Mar de histórias*: antologia do conto mundial. Especificamente, consideraremos que tal prática crítico-tradutória consiste nos atos de: a) seleção dos contos da antologia, b) redação de apresentações críticas e biobibliográficas para cada autor, c) inclusão de notas de rodapé de conteúdo referencial, crítico e explicativo, e d) tradução propriamente dita. Para tanto, buscaremos num primeiro momento, com base em considerações dos Estudos Culturais sobre estrangeiro, exílio, hospitalidade e amizade, entender melhor a formação de Paulo Rónai na Hungria e sua atuação no Brasil. Em seguida, estudaremos a obra *Mar de histórias*, avaliando os critérios de organização da antologia e comparando as proposições teóricas de Rónai com sua prática tradutória efetiva, a fim de delimitar aspectos éticos e estéticos dessa prática. Acreditamos que esta tese virá a contribuir para um melhor entendimento da atuação de Paulo Rónai no contexto cultural brasileiro e, conseqüentemente, para uma visão mais ampliada da história da tradução no Brasil.

(1)

Começamos falando sobre o ambiente de origem de Rónai, a Hungria, em cuja capital nasceria em 13 de abril de 1907. O povo húngaro, antes nômade, fixou-se no território onde se encontra em 896 d.C. O reino da Hungria foi formalizado com a coroação, no ano 1000, de István, conhecido no ocidente como Santo Estêvão I. Desse momento em diante a cultura letrada se expandiu continuamente, sendo o latim a língua oficial do reino. Chama a atenção o

¹ Doutorando em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora.

fato de serem traduções literárias os primeiros textos fixados em língua húngara nos séculos XII e XIII.

Sobre seu país e a tradição tradutória húngara, Rónai afirma:

Nasci num pequeno país situado no âmago da Europa, no cruzamento das mais variadas correntes espirituais, mas de idioma completamente isolado. Preocupados com a integração espiritual na comunidade europeia, os intelectuais de todas as épocas não somente estudavam línguas, mas se empenhavam em traduzir as obras-primas das literaturas estrangeiras (RÓNAI, 1987, p. 82).

Nelson Ascher (2007) observa que na Hungria a tradução literária era “uma arte cultivada com afincó”, e prestava-se a “demonstrar, por meio da incorporação dos clássicos, que sua língua nada ficava a dever a qualquer outra”. Segundo Ascher “Rónai trouxe de lá tanto essa experiência como a constatação de que ela ajudava decisivamente a ‘cosmopolitizar’ uma cultura”.

No livro *O destino dramático da Hungria* (1970) de Yves de Daruvar, descobrimos que uma “atitude de longa data liberal dos húngaros, em face de suas nacionalidades”, com o que se refere aos estrangeiros e seus descendentes que habitavam na Hungria, “foi ditada durante séculos aos húngaros pelas famosas recomendações de seu primeiro rei Santo Estêvão a seu filho Santo Américo” (1970, p. 17). E continua:

Os hóspedes e os estrangeiros – escrevia [o primeiro rei da Hungria a seu filho] – devem ocupar o lugar no seu reino. Acolhe-os bem e deixe aos estrangeiros sua língua e seus costumes, porque fraco e frágil é o reino que possuiu uma só língua e em toda a parte os mesmos costumes (1970, p. 17).

Até as vésperas da Primeira Grande Guerra, cada minoria mantinha sua língua e seus costumes, e, nas suas respectivas escolas, o húngaro era ensinado como segunda língua, o que demonstra o cosmopolitismo da nação húngara como resultado de sua tradicional hospitalidade.

Contudo, essa situação mudaria após o final da Primeira Guerra Mundial. Com a assinatura do Tratado de Trianon em 1920, o território da Hungria ficou reduzido a meros 28,5% do que era antes, e sua população, a 36,4%. Pelo raciocínio de Daruvar, a Hungria foi punida, na verdade, não por ter lutado ao lado da Alemanha, Bulgária e Turquia contra os aliados, mas por ter respeitado e deixado livre a cada povo o direito à conservação daquele que é um dos fatores mais importantes na determinação de uma nacionalidade: a língua.

No entreguerras, com a Hungria debilitada, humilhada e diminuída, a antiga tradição de hospitalidade se perdeu. Em *Pomos da discórdia: política, religião, literatura etc.*, Nelson

Ascher explica que, depois do fim da Primeira Guerra Mundial, a Hungria passou a ser governada por um tirano, e entre as “táticas de que seu regime lançou mão para se tornar mais popular encontrava-se o antissemitismo” (1996, p. 51-57).

Dez meses após o início da Segunda Guerra, Rónai, de ascendência judaica, contando então 27 anos e doutor em filologia e línguas neolatinas, foi levado a um campo de trabalho, onde permaneceria por seis meses. Como tais campos ainda não eram campos de concentração, foi concedida uma licença de final de ano aos jovens judeus que ali se encontravam. Rónai aproveitou a oportunidade para conseguir um visto e fugir para o Brasil.

O processo que culminou na concessão desse visto pelo Estado brasileiro a Rónai havia se iniciado um ano antes, em 1938, quando Rónai, motivado pelo desejo comum a seus colegas intelectuais de aprender também línguas “exóticas”, estudou sozinho a língua portuguesa e publicou traduções de poetas portugueses e brasileiro na Hungria, estabelecendo logo sua preferência pela literatura brasileira. Diante da dificuldade de encontrar livros de nossos poetas, Rónai escreveu ao jornal *Correio da Manhã*, comunicando que já havia publicado traduções de poesias brasileiras e pedindo que lhe fossem enviados livros e poemas.

Em fins de abril de 1939, Octavio Fialho, então embaixador do Brasil em Budapeste, declarou em um ofício que “o Senhor Rónai estuda poesia brasileira moderna com o escopo de traduzir o que possuímos de mais característico”, mencionando ainda que à época, Rónai já havia preparado sua antologia de poetas brasileiros, intitulada *Brazilia Uzen (Mensagem do Brasil)*, e que “[c]om ele e por intermédio dele conto que em pouco tempo a cultura brasileira se tornará conhecida neste país” (VON BRUNN, 1992, p. 34-35).

Do interesse de Rónai pela literatura brasileira surgiu o interesse da Divisão de Cooperação Intelectual por ele. Do mútuo conhecimento advindo, decorreram tanto o lançamento de traduções brasileiras em húngaro quanto a concessão do visto que salvaria a vida de Rónai.

(2)

Em 3 de março de 1941, Paulo Rónai desembarcou no porto do Rio de Janeiro para iniciar uma nova fase, na qual deu continuidade e expandiu sua carreira de professor, tradutor, escritor, dicionarista, gramático e crítico literário, iniciada na Europa. Dos 85 anos de sua vida, 52 foram passados no Brasil, durante os quais Rónai publicou 5 dicionários; 15 livros didáticos; 15 traduções de livros; 17 antologias de contos; 18 livros; 240 resenhas; 321 artigos próprios, em português.

Conforme registrou Nelson Ascher: “Rónai foi, com Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux, um dos três grandes exilados que, fugindo da crise Europeia, da guerra iminente e da perseguição racista, trouxeram a um Brasil ainda meio provinciano, meio dependente das referências culturais francesas, novas informações, ideias, conceitos e práticas que haviam sido aperfeiçoadas na Europa Central” (ASCHER, 2007).

Paulo Rónai trouxe principalmente uma postura para com a tradução que contrasta com aquela visão brasileira depreciativa que foi registrada por diversos autores, entre eles José Paulo Paes (1990), Rosemary Arrojo (1992), Nelson Ascher (1994) e o próprio Rónai (1981, 1987).

Como destaca Ascher, “... ele trouxe consigo em sua bagagem mental [...] essa consideração especial pelo trabalho do tradutor”, sendo que “no Brasil dos anos 40 isso era novidade e, diga-se de passagem, tal noção não foi inteiramente naturalizada entre nós ainda hoje. [...] No Brasil, a tradução continua sendo vista como um ofício menor praticado por autores frustrados” (1994, p. 19). Ascher detalha ainda:

Ao reunir em *Escola de tradutores* e *A tradução vivida* seus textos ensaísticos, Rónai introduziu no Brasil o conceito de que a tradução literária – e outras, como a técnica e a científica – era algo que merecia não somente consideração, como minucioso acompanhamento e discussão crítica e teórica. Mas a importância desses dois volumes não seria obviamente tão grande se eles não fossem antes de mais nada o complemento, ou melhor, a coroação de todo um trabalho prático de tradução, ... *a vinda de Rónai ao Brasil ajudou a implantar nestes trópicos um verdadeiro saber tradutório que, sem sua presença, poderia muito bem levar mais cem anos para emergir de forma autóctone* (ASCHER, 1994, p. 18-19, ênfase acrescentada).

O primeiro contato dos futuros organizadores de *Mar de histórias* envolveu uma tradução. Rónai estava no Brasil havia poucos dias e, em busca de publicar aqui, levou um artigo para a “Revista do Brasil”, onde Aurélio trabalhava como revisor. O artigo apresentado fora redigido em francês a partir de material que trouxera da Hungria. Aurélio gostou e demonstrou interesse em publicá-lo, com a condição de que fosse traduzido para o português. Sem ter escrito anteriormente uma palavra sequer em nossa língua, Rónai empreendeu de próprio punho a tradução de seu artigo. Esta ficou ruim, mas, ao saber que fora Rónai quem se traduzira, estando no Brasil havia apenas 15 dias, Aurélio exclamou: “Ah, então a tradução está magnífica. Vou lhe mostrar o que há de errado” (RÓNAI, 1991).

Segundo Rónai, esse foi o evento mais importante naquele ano de 1941, e desde então se firmaram a amizade e as parcerias com Aurélio. O germen do projeto *Mar de histórias* surgiria no ano seguinte. Segundo Rónai:

A primeira ideia da obra ocorreu-nos, a Aurélio e a mim, em 1942 e sua história está ligada inseparavelmente à de uma longa e constante amizade. Nada aproxima melhor duas pessoas que um trabalho executado em comum, sobretudo quando feito com entusiasmo. Eu tinha chegado havia pouco da Europa convulsionada e a minha boa sorte me pôs logo em contato com ele, que generosamente se fez revisor de tudo o que eu escrevia. Não levamos muito tempo a descobrir que tínhamos em comum a paixão da literatura. Nossas visitas às livrarias convenceram-nos de que faltava uma boa coletânea de contos estrangeiros (RÓNAI, 1982, p. 2-3).

(3)

Mar de histórias traz, em seus 10 volumes, textos de 45 literaturas diferentes, abrangendo um período que vai do século XIV a.C. a 1925. São ao todo 197 autores, dos quais 181 escreviam em língua estrangeira e 16, em português. Os 240 contos compilados na obra somam, juntamente com apresentações e introduções, 3.618 páginas. Cada volume traz um ou mais contos de um determinado autor, e cada autor vem apresentado por uma nota introdutória.

A organização do projeto *Mar de histórias* foi norteada pela ideia de que o gênero conto passou por uma evolução, um desenvolvimento de suas características próprias, em paralelo ao desenvolvimento das línguas, literaturas e culturas representadas na obra. Essa noção de desenvolvimento e progresso nos remete ao conceito de *Bildung*.

Segundo Antoine Berman, a *Bildung* é uma variante erudita da palavra *Kultur*, e tem o sentido de “formação”, especialmente em sua conotação pedagógica e educativa de “processo de formação”. Segundo Berman (2002, p. 79): “Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se formam e adquirem, assim, uma forma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é *uma forma própria*” (BERMAN, 2002, p. 80).

Ao definir os critérios de organização de *Mar de histórias*, Rónai e Aurélio escolheram apresentar um desenvolvimento histórico do gênero conto, desde suas origens. Conforme explica Rónai:

Em vez de apenas alinhar à toa certa porção de contos, achamos melhor agrupá-los de maneira que logo pudessem servir de marcos à história do conto na literatura universal. Por isso adotamos, na sucessão deles, a ordem cronológica mais precisa, e, por outro lado, procuramos escolhê-los dentro do maior número possível de literaturas, de tal modo que fossem característicos das civilizações de onde provêm. Assim, poderá o leitor, ao ler uma após outra as nossas histórias, acompanhar a progressiva depuração e cristalização do gênero, processo este que procuramos esclarecer, não só neste prefácio, mas ainda nas notas que precedem cada conto do livro (RÓNAI, FERREIRA, 1999, p. 13-14).

O fato de a *Bildung* ser simultaneamente um processo e o resultado desse processo (BERMAN, 2002, p. 80) tem implicações para o modo de traduzir empregado em *Mar de histórias*. Para que o leitor pudesse perceber cada conto como posicionado em um contínuo evolutivo seria preciso que a intervenção dos tradutores preservasse esses traços característicos.

Há ainda um aspecto crítico na seleção dos contos que integram *Mar de histórias*. De acordo com Rónai, ele e Aurélio leram uma quantidade muito grande de contos para selecionar aqueles que integrariam a coletânea. Em um cálculo aproximado, para escolher os 240 contos que figuram em *Mar de histórias*, algo em torno de 3.000 contos foram lidos, sendo razoável supor que houvesse um projeto político-ideológico por trás do projeto tradutório-literário, passível de ser revelado pelo estudo, a ser mais bem desenvolvido na próxima etapa desta tese, dos temas recorrentes nos contos selecionados, dentre os quais se encontra a situação de judeus em sociedade multiculturais.

Temos até aqui uma visão geral dos três primeiros capítulos de minha tese, no estágio em que se encontram e conforme foram apresentados em abril de 2010 à banca de qualificação. Estão previstos cinco capítulos, o quarto sendo dedicado à análise dos dez volumes de *Mar de histórias*, na qual serão destacados os elementos críticos presentes nas introduções e notas de rodapé, e o quinto, à análise comparativa entre alguns contos escolhidos e seus originais, como forma de avaliar o quanto Rónai aplicou, em parceria com Aurélio, os preceitos teóricos privilegiados por ele em *Escola de tradutores* (1987 [1952]) e *A tradução vivida* (1981 [1974]) à luz do debate quanto à ética da tradução.

ABSTRACT: Paulo Rónai (1907-1992), a Hungarian intellectual, came to Brazil as an exile in 1941, escaping from the Nazi persecution of Jews in Europe during World War II. He was then 33 year-old and brought within his wide cultural background a critic-translation practice which yielded, among other works, *Mar de histórias*: antologia do conto mundial, the object of analysis of my research. This paper aims at presenting an overview of my doctorate's dissertation, as it is at present.

Keywords: Cultural studies; Translation studies; Anthology; Short story; Literature.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavilil (Orgs.). *O Signo Desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes Editores, 1992. p. 71-79.

ASCHER, Nelson. Paulo Rónai. In: *TradTerm, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da USP*. Volume 1. São Paulo: USP/FFLCH/CITRAT, 1994. p. 19-20.

_____. Paulo Rónai – Tradução e Universalidade. In: _____. *Pomos da Discórdia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 51-57.

_____. Paulo Rónai no seu centenário. *Folha de S.Paulo*, caderno Folha Ilustrada. 17/12/2007. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1712200721.htm. Consultado em 10 de março de 2010.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica — Herder, Goethe, Schlegel, Novalis Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002. 350 p.

DARUVAR, Yves de. *O destino dramático da Hungria*. São Paulo: Loyola, 1970. 159 p.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. (A. Romane, & P. Ottoni, Trans.) São Paulo: Escuta, 2003. 135 p.

_____. O princípio da hospitalidade. In: _____. *Papel máquina*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 2004. p. 249-252.

PAES, José Paulo. Sobre a crítica de tradução. In: *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática, 1990. p. 108-116.

RÓNAI, Paulo; FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mar de histórias: antologia do conto mundial*. (4ª. ed.), VOL. 1: Das Origens ao fim da Idade Média. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 295 p.

RÓNAI, Paulo. *Brazília Uzen – Mai Brazil Költök*. Budapeste: Vajda János, 1939. 75 p.

_____. *A tradução vivida*, 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 210 p.

_____. Mar de histórias. In: A tradução da grande obra literária. Depoimentos. *Revista Tradução & Comunicação*, n° 2. São Paulo: Álamo, 1982. p. 1-19.

_____. *Escola de tradutores*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, INL, 1987. 171 p.

_____. Entrevista com Ascher, In: ASCHER, Nelson. Faz 50 anos que o tradutor e ensaísta chegou ao Brasil. In: *Folha de S.Paulo*, sábado, 27/04/1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/entrevista_paulo_r%F3nai_27abr1991.htm

VON BRUNN, Adam Von. Paulo Rónai – Documentos Inéditos do Itamaraty. In: *TradTerm, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da USP*. Volume 1. São Paulo: USP/FFLCH/CITRAT, 1994. p.31-37.

A problematização das identidades no contexto pós-colonial português em *As naus*, de Lobo Antunes

Ana Paula Silva¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo estudar como o romance *As naus*, de António Lobo Antunes, por meio da paródia e da ironia, se apropria do texto épico, bem como de figuras históricas das grandes navegações portuguesas, e assim problematiza a identidade portuguesa no contexto pós-colonial.

Palavras-chave: Lobo Antunes; Identidade; Pós-colonialismo.

O romance *As naus*, de António Lobo Antunes re-apresenta, sob o crivo da paródia, os heróis da gesta das conquistas ultramarinas, aqueles consagrados pelo discurso histórico e aqueles aclamados no discurso literário, em especial no poema *Os Lusíadas*. Personagens como Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, D. Manuel e Camões, dentre outros, no romance de Lobo Antunes, são ex-navegadores e ex-colonos que retornam da África, fracassados, e vagam por “Lixboa”. Esses personagens, que no discurso épico eram heróis, tornam-se, no discurso romanescos, personagens problemáticos, indivíduos que não encontram seu lugar no tempo e espaço presentes. Desse modo, a viagem de volta à terra torna-se mais difícil que a aventura marítima, visto que a primeira se desdobra numa viagem de retorno a si mesmo. Enquanto, em *Os Lusíadas*, a viagem corrobora o espírito épico como elemento constitutivo da identidade cultural portuguesa, num movimento em direção ao exterior, ao mar, em *As naus*, a viagem de retorno à pátria, num movimento contrário, em direção ao interior, à terra, questiona as conquistas do herói épico português e o sentido da viagem. Para isso, o romance se apropria da gesta da expansão territorial e questiona a identidade cultural portuguesa enquanto identidade fixa, problematizando a construção dessa identidade face ao contexto pós-colonial nos espaços da colônia e do “reyno”.

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal de Viçosa.

Para Stuart Hall, o conceito de identidade implica a noção de deslocamento. O autor assim apresenta o conceito de identidade: “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (Hall, 1987 apud HALL, 2005, p. 13). Para Hall, as identificações estão em constante deslocamento, uma vez que são definidas historicamente e não biologicamente. Portanto, a identidade é construída mediante a participação como sujeito no espaço que se ocupa. Uma vez que o sujeito pode ocupar diferentes espaços ao longo da história, sua identidade é continuamente reconstruída, de acordo com cada nova experiência, cada nova posição no espaço.

Também Homi K. Bhabha destaca essa noção de deslocamento e redefinição de identidades no contexto das migrações pós-coloniais:

(...) a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos (BHABHA, 1998, p. 24).

Não só a identidade daqueles que se deslocam entre países diferentes é reconstruída, mas também a própria noção de identidade como conceito fixo é preciso ser repensada diante da nova ordem da demografia internacional. Assim, todos são atingidos por esse hibridismo cultural e essa necessidade de consideração das diferenças no contato com o outro.

No caso português, o deslocamento espacial e o contato com novas culturas se fez presente desde sua formação, com a alteração constante do espaço ocupado no mundo e a dominação de outros povos sob a justificativa da expansão do império e da fé católica: primeiro, com acentuada expansão, como a Reconquista do território aos mouros, mais tarde com os domínios na África e América; depois, as perdas, com a independência do território brasileiro e as independências das últimas colônias africanas. Também a posição ocupada em relação à Europa se alterou bastante, de país pioneiro da navegação, rico império e metrópole com enormes territórios sob seu domínio, para a situação de país de fraco desenvolvimento em relação aos demais da Europa, marginalizado no continente. Entretanto, a despeito da decadência do sistema colonial, os territórios ajuntados ao pequeno reino garantiram-lhe a dimensão utópica de grande território. Segundo Lourenço, as colônias eram vistas como espaços compensatórios: “O Brasil, como a Índia durante uma época, como a África no final, acrescentavam-se, na imaginação do português cultivado (e por contágio nos outros), ao pequeno país para lhe dar uma dimensão mágica e através dela se constituírem como espaços compensatórios” (LOURENÇO, 2000, p. 45). Os territórios colonizados foram integrados ao

projeto utópico imperial, e seus habitantes nunca foram considerados como portugueses de fato, mas povos colonizados, que deveriam ser submetidos ao poder da Coroa portuguesa.

Em *As naus*, essa identidade portuguesa imperial é problematizada a partir dos espaços das colônias africanas, “Loanda” e Angola, e do “reyno”, Portugal, em especial “Lixboa”. Os grandes navegadores que retornam a “Lixboa” tentam reconstruir sua identidade portuguesa, mas não são mais os “heróis” épicos, são agora apenas “retornados”. Álvaro Cardoso Gomes os define como “consciências que perambulam num cenário que lhes é hostil, tentando compreender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros” (GOMES, 1993, p. 54). Essa hostilidade pode ser verificada no desembarque de Pedro Álvares Cabral, no aeroporto. O personagem não é reconhecido pelo atendente, que o interroga: “Pedro Álvares de quê?” (ANTUNES, 2000, p. 14). E quando perguntado sobre a existência de parentes em Portugal, o ex-colono se põe a imaginar a reprovação da família:

Este é o que foi para Loanda morar no meio dos pretos em lugar de explorar uma tabacaria na Venezuela ou um escritório de transportes na Alemanha, este é o que montou um comércio de talhante nos musseques, vendia costelas aos cafres, fez um filho a uma mulata (...) (ANTUNES, 2000, p. 14).

O fato de não ser reconhecido rasura sua identidade portuguesa de herói das conquistas ultramarinas. Assim, em *As naus*, Pedro Álvares não se identifica com os valores de um herói épico, mas com as problematizações do personagem romanesco, em busca de respostas sobre si mesmo e tentando compreender-se na família e na nação, onde é ignorado.

Os espaços da colônia e do “reyno” são apresentados na voz de Pedro Álvares Cabral, em sobreposição de lembranças. Quando ele chega em “Lixboa”, fugindo da guerra em Angola, e busca as poucas lembranças que tem da família, essa memória remota da infância traz-lhe o “aroma” da guerra colonial nos últimos meses em Angola, sobrepondo-se, dessa maneira, no plano da memória, os dois espaços, “Lixboa”, no passado, e Angola, no presente:

Lembro-me dos invernos com uma sementeira de alguidares e panelas no soalho (...), e, mais recuada no tempo, da madrinha de meu pai a coser peúgas (...) E esta memória remota trouxe-lhe de súbito ao nariz o aroma de bosta de vaca dos derradeiros meses, desde que a telefonia anunciou a independência de Angola (...) (ANTUNES, 2000, p. 15).

Observa-se que a “Lixboa” que se descreve na memória de Pedro Álvares Cabral não tem a imagem luxuosa como faria crer a condição imperial de Portugal e o domínio de tão vasto território: a casa com goteiras, a mãe a coser peúgas, enfim, nada da grandiosidade imperial.

Outro herói que busca reencontrar no presente o espaço que guardara na memória durante sua estada na África é Vasco da Gama. Ele chega a “Vila Franca de Xira” para se empregar “no comércio de solas”. Sua participação no romance é marcada pela saudade da terra natal:

Quando Vasco da Gama chegou de caminhoneta a Vila Franca de Xira, (...) a fim de se empregar no comércio das solas, encontrou, em lugar das árvores e das casas e das ruas de que à noite se lembrava em África com a meticolosa precisão da saudade, uma terra de que sobrava o gume dos telhados e o pagode do coreto, submergida pela imensa extensão de água parada do Tejo (...) (ANTUNES, 2000, p. 111).

Como os outros retornados, Gama se espanta ao verificar a decadência do país, principalmente por ter chegado num momento em que as águas paradas do Tejo inundavam a cidade. Às memórias da infância na cidade, se juntam as lembranças da navegação: “E lembrou-se de quando o chamaram ao paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia (...)” (ANTUNES, 2000, p. 113). Entre as lembranças saudosas estão as lamentações dos erros, dos “relatórios mentirosos” que lhe foram entregues para auxiliá-lo na viagem. As lamentações dos infortúnios da navegação em direção às Índias entrecortam a narração da espera de que as águas do Tejo lhe voltassem ao leito:

(...) lembrou-se do povo, aí, do povo, a acenar bandeirinhas verdes e encarnadas, da velha que me atirou uma benção angulosa de profeta ao bolinarem já para as correntes da barra, mas teve de esperar trinta e um dias na sua pedra do cabeça, a jogar contra si próprio numa infinidade de erros calculados e manobras dilatórias, sem lograr nunca vencer ou ser vencido, até o Tejo regressar ao seu leito e Vila Franca surgir inteira da lama, dos corpos à deriva e das amoreiras quebradas (...) (ANTUNES, 2000, p. 113).

Nessa espera, já em Vila Franca, Vasco da Gama menciona erros de cálculos e manobras que são facilmente relacionados à navegação para as Índias. Antes, já se recordara de visões de mau agouro: como a imagem dos corvos e a “benção angulosa de profeta”. Essas imagens negativas parecem ser entendidas nesse momento por Vasco da Gama, numa avaliação que ele faz de sua vida e das navegações portuguesas, ao se deparar com a destruição de Vila Franca. Portanto, é a imagem presente que o transporta ao passado, e essa revisitação do passado trás à tona também o problema dos “retornados” das colônias. Enquanto Vila Franca surge inteira da lama, com corpos a deriva, o país também se depara, nas ruas de Lisboa, com os retornados da Guerra Colonial, uma guerra da qual a população ainda não se conscientizara. Os horrores da guerra só foram percebidos pela população quando “milhares de retornados invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana...” (LOURENÇO, 2007, p. 63).

Stuart Hall, discorrendo sobre as alternativas da construção da identidade no mundo pós-moderno, ou, segundo sua nomenclatura, na modernidade tardia, apresenta o conceito de tradução como alternativa de identidade para as pessoas que regressam às suas pátrias nos movimentos de migrações pós-coloniais:

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2005, p. 88).

Portanto, os migrantes que retornam ao país de origem têm de “negociar” com as culturas dos dois lugares onde viveram, os quais fazem parte de suas histórias, no caso dos ex-colonos de *As naus*, Portugal e África. Assim, os personagens tentam reconstruir uma nova identidade: a de “retornados”. Nessa nova identidade, têm de conciliar as histórias que viveram na África como colonos e as histórias que viveram em Portugal, antes da primeira migração. Eles tentam, em vão, reconhecer o espaço português, mas é “como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes.” (ANTUNES, 2000, p. 11-12). Os “retornados” então vagam pelas repartições públicas, pelas ruas de Lisboa, pelas pensões e aeroporto, enfim, locais “de passagem”, sem se sentirem “em casa”, ao contrário, sentindo-se como estrangeiros em sua própria terra. Homi K. Bhabha relaciona esse aspecto de “passagem” e as questões de identidade. Segundo o autor, “A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA, 1998, p. 21). Nessa nova ordem em que as colônias deixam de ser os espaços dominados por Portugal, os ex-colonos são obrigados a repensar tanto a identidade de colonos na África quanto a identidade de portugueses. Porém, eles devem ter a consciência de que nenhuma das duas prevalecerá, pois a nova migração lhes impõe ainda outra realidade: a de “retornados”, cuja própria denominação já traz em si a idéia de movimento entre os dois espaços.

A impossibilidade de uma identidade localizada é mais nítida no diálogo de um casal de retornados que surge no romance sem nomes nem qualquer referência histórica. O casal não se identifica nem com a África, onde vivem, nem com Portugal, para onde retornam após a notícia da Revolução. Eles parecem não estar motivados com a viagem, embarcam apenas porque receberam o bilhete de “mão beijada”. A mulher insiste sempre no fato de que “Já não pertenço aqui”, e o marido retruca como uma constatação ainda mais decepcionante: “Já não pertencemos nem sequer a nós” e ainda acrescenta a inutilidade da migração para a África,

uma vez que “este país [lhes] comeu (...) as gorduras e a carne sem piedade nem proveito (...)” (ANTUNES, 2000, p. 54). Também para Portugal a colonização da África não trouxe a riqueza esperada, como mostra a situação degradante da cidade de Lisboa apresentada no romance. Assim, o movimento constante de viagem e deslocamento espacial e temporal – numa sobreposição do passado imperial e do presente da Revolução dos Cravos – que se observa no romance é uma tentativa de reconstrução de identidade(s), como indivíduo e como nação.

Ressalta-se, ainda, que os personagens de Lobo Antunes não apenas se movimentaram no espaço, entre colônia e “reyno”, mas também entre papéis sociais. Eles assumiram novas posições hierárquicas: os comandantes de frotas navais no romance são apenas ex-colonos miseráveis e o rei tem sua majestade ridicularizada. Todos eles, agora, vivem marginalizados na cidade de Lisboa, juntamente com os ex-colonos anônimos. Dessa maneira, o romance pós-moderno dá voz ao ex-cêntrico, colocando no mesmo espaço e na mesma posição hierárquica os colonizadores e os colonizados. Elimina-se, desse modo, a noção do “reyno” como centro, pois o “reyno” não é mais o espaço do luxo imperial e dos nobres, é o espaço de todos. Esse espaço onde todos são iguais é entendido por Bakhtin, na teoria da carnavalização, como a praça pública, onde “todos devem participar do contato familiar” (BAKHTIN, 2008, p. 146). Todos, colonos, colonizadores, reis e plebeus, vultos históricos e cidadãos anônimos, heróis e anti-heróis, agora participam dessa nova ordem.

O contexto político-social da obra contribui para essa leitura carnalizada, em que se assumem novas identidades, numa nova ordem social. O principal motivo pelo qual os personagens decidem retornar a Lisboa é notícia que recebem da Revolução, que, como o carnaval, provoca uma nova ordem. O personagem Manuel de Sousa Sepúlveda, quando retorna a Lisboa durante a Revolução, tenta retomar sua casa invadida e ouve dos ocupantes estranhos qual é a nova ordem: “Chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele. Isto pertence ao povo, amigo, pertence à gloriosa vanguarda do proletariado, foi ocupada revolucionariamente, percebe?” (ANTUNES, 2000, p. 85). Na nova ordem imposta pela Revolução socialista, Manuel de Sousa Sepúlveda deixa de ser um nobre afortunado, vagando pelas ruas sem ter onde morar, até que, posteriormente, se torna o dono de uma rede de casas de prostituição.

LUKÁCS (2000, p. 67) aponta como um traço distintivo entre a epopeia e o romance o fato de que neste o herói é um “indivíduo problemático”, enquanto naquela não se tem como “objeto” um “destino pessoal, mas o de uma comunidade”, num mundo que é determinado por um sistema fechado de valores. Assim, os personagens fracassados e problemáticos de

Lobo Antunes se opõem aos heróis do discurso épico, como Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, D. Manuel, dentre outros. Os heróis de Camões, na aventura da viagem, mantêm fixa sua identidade portuguesa; os personagens da paródia de Lobo Antunes, num discurso romanesco, em vez do épico absoluto, se veem obrigados a uma busca de autoconhecimento, num movimento constante de deslocamento.

Ao final do romance, o aparecimento de D. Sebastião, o rei que personifica o mito épico, será dado como impossibilidade: “(...) o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as víceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.” (ANTUNES, 2000, p. 247).

O romance *As naus*, portanto, se volta para o passado para problematizar essa identidade fixa de povo heróico, colonizador por excelência, emoldurada no discurso épico. Contudo, não se pode apagar esse traço identitário da nação, mas sim problematizá-lo, num contexto em que a ruptura do sistema colonial requer uma releitura do passado. *As naus*, ao aproximar o sonho mítico e os problemas político-sociais do país, inserindo os heróis épicos no contexto social da descolonização, mostra a necessidade de fazer esta nova viagem de que fala Eduardo Lourenço: “(...) para quando a nova viagem para esse desconhecido que somos nós mesmos e Portugal?” (LOURENÇO, 2000, p. 66).

ABSTRACT: This paper has studied the novel *As Naus*, by Atónio Lobo Antunes, aiming to show how this narrative, through parody and irony, appropriates the epic text as well as historic characters of the great Portuguese navigations. The parody and ironic line in which Lobo Antunes presents the epic spirit on the cultural Portuguese identity in the work *As Naus* is verified.

Keywords: Lobo Antunes; Identity; Post-Colonialism

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.19-42.

GOMES, Álvaro Cardoso. “Os romancistas contemporâneos.” In: A voz itinerante. São Paulo: Edusp, 1993. p. 53-64.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. O labirinto da saudade. Lisboa: Editora Gradiva, 2000.

LUKÁCS, G. Epopéia e romance. In: A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Aquiles e Matraga: uma possível retomada do herói épico no texto roseano

Raiane Cordeiro de Souza Moreira¹

RESUMO: Observando a Literatura como a leitura do humano, como arte que busca o real de uma maneira imaginativa, metafórica, percebe-se uma tentativa de proximidade da arte literária de todos os tempos. Assim, este trabalho, baseando-se nas óticas de Bakhtin e de Lukács - teóricos que colocam em contraponto o épico e o moderno-, pretende traçar um perfil de duas épocas que, de certa maneira, se aproximam através do modo como observam o “herói”, mesmo que construído em narrativas e contextos diferentes.

Palavras-chave: Épico; Moderno; Identidade.

O ser humano se rege em todas as culturas pelas mesmas matrizes discursivas, de modo intemporal, inconsciente.

A ligação que se pretende traçar entre Aquiles, personagem sobre o qual se desenrola toda a trama em *A Ilíada*, de Homero e Augusto Matraga, a quem Guimarães dá vida como um jagunço que, ao se ver envolvido pela morte, busca a contrição e o arrependimento no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, deve-se justamente ao fato de ser o texto literário o núcleo a partir do qual se retoma tudo. A grande obra literária está sempre presente como sombra, na medida em que permite a outras épocas que se encontre nelas ressonâncias humanas.

Cada época possui o discurso correspondente às necessidades que o movimento da história lhe coloca. Cada voz que, em outros tempos, retoma a voz da Grécia arcaica a seu modo, na perspectiva de novos horizontes, algo que lhe é estranhamente próprio. Assim, digamos que não há repetição, mas diálogo, ou melhor, abertura de diálogo; situação em que quem versa não desfaz seu próprio discurso no discurso alheio, mas constrói um discurso próprio. Desse modo, a épica homérica, para além da matriz de um gênero, revela-se matriz de outros gêneros.

A obra de Homero compõe um mundo que está sob o signo do inacabado. Segundo a ótica aristotélica, o texto épico precisa ter raiz na vida. Homero retoma as antigas histórias contadas pelos gregos em seus textos, o que seria uma tentativa de não deixá-las perecer. O legado do passado não deve ser rompido, é preciso dialogar com a tradição. A partir desse questionamento, percebe-se que o texto do século XX, apesar de promover rupturas, de

¹ Mestranda em Letras- Universidade Federal de Viçosa

“desvencilhar”, possui, na perspectiva de Guimarães, o rediscutir, o revisitar e, principalmente, o dialogar. O próprio conceito de *mimeses* se instaura no texto roseano, onde a arte é vista como revisitação e reinvenção do real. Matraga é um herói moderno, anti-herói por natureza, preso a valores materiais. O sujeito não é estável, ele muda no decorrer do texto:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Sacoda-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dôres do Córrego do Murici”. (ROSA, 1977, p. 324).

No sertão mineiro vive Augusto Esteves das Pindaíbas, ator que inicia o texto como um sujeito do fazer que leiloa uma mulher à-toa, numa festa de igreja. Manipulado por um código de honra patriarcal, apóia-se, para esse fazer, em uma herança de família, em seu recurso financeiro, em proteção política e na retaguarda de vários capangas. Esse falso poder lhe proporciona uma falsa competência para agir com certa superioridade, ignorando esposa e filha, submetendo seus capangas aos seus mandos de patrão. Nhô Augusto impõe a sua força para conseguir viver sob este código: ele crê poder dominar e o faz à sua esposa, sua filha e seus capangas que lhe prestam serviços e lhe são submissos. Ele quer mandar e desmandar em todos, sabe manipular as pessoas com quem vive, suas reféns, por intimidação, como é o caso da mulher, Dionora: “E ela conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato... – ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas”. (ROSA, 1977, p. 329).

Na épica de Homero acontece justamente isto com o herói Aquiles, que não se sujeita à lei aquéia, nunca se curva a um consenso coletivo e suas atitudes são sempre pautadas pela desmedida (perda da *métis*). A “*Métis*”, enquanto “inteligência prática”, é uma inversão de forças na qual o fraco vence o forte. No seu horizonte temporal não existe uma perspectiva racional nem moral “a priori”, pois ela se caracteriza como uma premeditação vigilante. Nesse sentido, o homem e a mulher da “*Métis*” agem como um relâmpago. Ao mesmo tempo, não se deixam levar por impulsos. A *Métis* sabe trabalhar a temporalidade, pois ela possui o domínio do tempo em três situações: tem a experiência do passado, agarra o momento presente, fugaz, e faz predições para o futuro. Finalmente, concebida dessa maneira, o termo grego, que podemos denominar de “medida”, não é uma categoria mental, mas uma forma de inteligência dotada de argúcia, sagacidade e fingimento aliada à experiência adquirida.

O herói Aquiles age por impulso, pelas paixões, caracterizando-se como um herói sem “tropos”, no próprio sentido grego da palavra, que não é engenhoso. Percebe-se nitidamente a perda de medida do herói em várias passagens do texto, onde ele é sempre dominado pela ira: “Assim falou ele, e o filho de Peleu irou-se. O coração dentro de seu peito possante imaginou duas coisas: se deveria sacar a espada, dispersar os outros e matar o filho de Atreu, ou se deveria dominar sua ira e curvar o espírito.” (HOMERO, Livro I, p.12).

No texto *Homero como educador*, discute-se a tendência que a poesia homérica tem, por excelência, de elevar à esfera da nobreza até as coisas mais insignificantes. Ele “tudo engrandeceu: animais e plantas, a água e a terra, as armas e os cavalos. Podemos afirmar que não deixou nada sem elogio e sem louvores.” (WERNER, 2003, p. 69). Apesar dessa tendência, Homero apresenta de maneira contundente o poder de dessacralizar, de tornar o mito mais próximo do humano, o que aproxima o herói épico do herói contemporâneo. O mito, que na perspectiva grega deve vir sempre acompanhado pela necessidade de uma ação comportamental, revela-se instaurador da desmedida no texto homérico, ao passo em que o herói começa a apresentar fragilidades, sentimentos de ódio, vingança, e por fim arrependimento.

O “epos” acrescenta, assim, dentro do universo discursivo uma diluição de fronteiras entre o mundo humano e o divino, a que podemos denominar “experiência cosmogônica”. O ser humano, dessa forma, é marcado pela presença da superação. Aquiles representa esse universo de passagem do mítico para o humano, quando, depois de traçar seu caminho repleto por sentimentos vis, arrasadores, se acomete da piedade:

“Depois, porém, de Aquiles ter chorado até que a vontade deixara seu coração e seus membros, ele se levantou da cadeira e fez o velho levantar-se, segurando-o, apiedado de seus cabelos brancos e de sua barba branca [...]”² (HOMERO, Livro XXIV, p. 2)

Assim age a personagem central do conto de Guimarães. Usa e descarta as pessoas conforme suas necessidades. Age conforme o código de honra do “mandonismo local”. Até que ocorre uma mudança de planos que já estavam em curso, mas que ele não foi capaz de prever. A esposa resolve abandoná-lo e seguir outro homem, seu Ovídio, levando também a filha. Nhô Augusto fica sem a esposa e com dívidas enormes, sem crédito, e sem os capangas, que debandam para o lado de um tal Major Consilva, personagem que se manifesta como anti-

² O episódio final de A Ilíada, do qual foi retirado este trecho representa o equilíbrio alcançado por Aquiles, na medida em que, ao se apiedar de Príamo, devolve-lhe o corpo do filho Heitor, e restitui a methis (a ponderação), ausente em quase todo o texto.

sujeito que acredita poder destruí-lo . E como tal, contribui para que Nhô Augusto perca seu papel de patriarca todo poderoso que acreditava poder pairar acima de tudo e de todos:

Assim, quase qualquer um capia outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensôssa, para esperar o cumprimento do ditado: Cada um tem seus seis meses... (ROSA, 1977, p.333).

Assim, a sorte de Nhô Augusto muda e ele, que vinha se apresentando um sujeito destemido, desobediente às regras sociais, aos códigos de conduta ética, inicia um novo percurso temático, o da penitência em relação à vida de desmandos que levava até então. No confronto com os capangas, leva uma surra mortal. É tido por morto. Seu corpo é recolhido por um casal de pretos que passa a cuidar dele às escondidas. Acolhem-no com especial cuidado, protegem-no, alimentam-no, têm paciência na espera de um renascimento. Ao tomar ciência de sua condição, é pego de surpresa por um estado de espírito comum aos derrotados, aos desiludidos:

Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto, ainda podia... Mas, ter a família, direito, outra vez, nunca. Nem filha... Para sempre... E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante. (ROSA, 1977, p. 338).

Antes, sujeito autoritário, violento. Agora, pelo sofrimento, torna-se um sujeito capaz de perceber a inconsistência dos valores que detinha. Vai, então, mudar a sua relação com o valor que atribuía à vida. É a passagem do ignorar ao conhecer, tão típico do texto épico na forma de “reconhecimento”.

É aconselhado a esquecer todo o passado e iniciar nova vida. Tem início um novo percurso narrativo em que o sujeito quer acreditar que pode realizar mudança, deseja ser absolvido de seus pecados e passa a viver uma vida regrada pela fé cristã, marcada pela ânsia de castidade. Assim, não bebe, não fuma, não briga mais, reza muito, serve a todos e segue acreditando que vai conseguir alcançar a sua “hora e vez”. Traça, neste momento, caminho semelhante ao de Aquiles, o do fim da desmedida para o encontro da medida.

À proporção que vai se caracterizando o herói contemporâneo, percebemos o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do texto moderno; na ótica lukianiana, “é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento”. (Lukács, 2000, p. 82).

O maior dos heróis, segundo o que comenta Lukács, “ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares” (p.65), o que confere ao indivíduo-herói moderna certa dose de isolamento, a partir do qual se torna mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo. Já com o herói épico, o que se dá é o envolvimento com um destino pronto, traçado, mas, ao contrário do que se espera, o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta deste herói, antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida:

Vamos, amigo, você também vai morrer. Para que chorar?
Até Pátroclo morreu, e era muito melhor homem que você.
E olha, vê como sou belo e forte?
Filho de um grande homem, a mãe que me pariu,
Uma deusa imortal. Mas mesmo para mim, te digo,
Morte e mão do destino estão à espreita.
Vai vir manhã, sol-posto, tarde feita
Em que um homem me vai privar da vida em batalha também
- arremessando um dardo, talvez,
Talvez tangendo de seu arco uma seta mortal. (HOMERO, Livro XXI, p. 229)

No romance e em todas as suas adjacências, percebemos a idéia do herói abatido, problematizado, o que já se configurava no texto homérico. Aquiles, assim com Augusto Matraga, só passa a possuir uma vida regrada, pautada pela piedade, pelo arrependimento, na iminência da morte. o herói sabe do seu destino, precisa se livrar do peso que carrega com a morte de Heitor para que ele se cumpra: “Teu filho te foi entregue, pai, como pediste, e está em um féretro. Quando a aurora aparecer, tu o verás e o tomarás”. (*Homero, Livro XXIV, p. 271*). Matraga, ao se ver rodeado pelo espírito da morte, resolve mudar de vida. Recolhe-se num sítio, a trabalhar e a ajudar os outros, passando a ser visto pelos habitantes do lugar com um certo misticismo (aí se dá o que poderíamos denominar de junção do humano com o divino, tão recorrente no texto homérico). E neste intervalo de transformação, o enunciador firma um contrato de fidelidade ficcional com o leitor, que já espera talvez uma reviravolta nesta trama. Tem-se uma expectativa do narratário de que ele, diante dos fatos expostos por um velho conhecido, o Tião da Tereza, que lhe trouxe lembranças e notícias dos capangas, do Major Consilva que tomara conta de tudo que era seu, da esposa que estava pensando em casar-se na igreja, já que estava viúva, e da filha que tinha caído na vida, pensa em voltar para uma possível vingança:

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não

“senhor”. (ROSA, 1977, p. 343).

Apesar das revelações dentro do conto, o que se percebe é a instauração de um espírito de equilíbrio. É uma retomada do texto homérico da *Ilíada*: ocorre a passagem do universo de barbárie, de morte, de destruição, para uma experiência de descoberta da própria humanidade (espaço marcado pela luminosidade da *métis*, da sabedoria).

A princípio, no texto homérico, Aquiles, ao matar Heitor, tenta impor ao cadáver dele o estrago material, é a vontade de aniquilamento. Movido pela vingança, ele nega ao corpo de Heitor a dignidade. A percepção do seu erro veio com o sofrimento do pai de Heitor. No conto de Guimarães, quase que de forma imperceptível, uma transformação passa a ocorrer com o sujeito. Com a chegada da estação das águas, as plantas e os animais mudam e Nhô Augusto está mudando também. Passa a haver uma harmonia entre o homem e a natureza:

E, uma vem, manhã, Nhô Augusto acordou sem saber por que era que ele estava com muita vontade de ficar o dia inteiro deitado, e achando, ao mesmo tempo, muito bom se levantar. Então, depois do café, saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar... (ROSA, 1977, p 347)

Walnice Galvão, ao descrever a condição jagunça e seu universo, nos revela que:

Aparentemente, o jagunço não é um criminoso vulgar. As noções de honra e de vingança, bem como o cunho coletivo de sua atuação, estão inextricavelmente ligados à sua figura. O jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha. Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra ... (GALVÃO, 1978, p. 252)

No sertão é assim, manda quem é forte. Sendo filho de um Coronel, com terras e cacundeiros, Nhô Augusto leva uma vida desregrada ao olhar institucional e moral. Sua ética provém do sertão, onde tudo pode ser realizado pelo forte.

O “ethos”³ do homem sertanejo possui uma peculiaridade própria, da lealdade à força, da morte ao respeito, do forte sobrepujando o fraco e da vingança ao companheirismo. Entretanto, o jagunço, propriamente dito, possuindo seus códigos, não institui uma violência desregulada. Matraga em sua ética de coronel - patriarcalista ainda embuído da ética dos

³ Referindo-se à ética, que na ótica aristotélica é a construção de códigos de costumes (ações humanas boas ou más)

fortes não se deu conta de que sua força partia do ethos que é socialmente articulado, e de que o forte também está sujeito à sua própria ética.

Ao decorrer da narrativa, Nhô Augusto se vê humilhado, marcado e derrotado, em uma sociedade que possui seus códigos próprios, onde predomina a lei do mais forte, dentro da ética jagunça. Major Consilva realiza o mesmo ethos de Nhô Augusto: “Ele, Consilva, o dono da casa foi falando alto, risonho de ruim:- Tempo do bem-bom acabou, cachorro de Esteves!” (Rosa, 1977, 351). Agora, o dono da casa, da morada, do *ethos patriarcalista-jagunço* do sertão, derrota o Nhô Augusto Esteves na sua ética, no seu ethos, após a surra de porrete: “Mas recuaram, num susto, porque Nhô Augusto viveu, com um berro e um salto, medonhos. - Segura! Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá embaixo, nas moitas, se sumindo, no abismo” (Rosa, 1977, p.353). Ele viveu, ou seria melhor, reviveu, porque nasce neste instante o novo Nhô Augusto, pois já não existe mais Augusto Esteves, patriarcalista. Inicia-se, a partir deste fragmento narrativo, a construção de Augusto Matraga, que vai perdurar durante toda sua trajetória até o próprio conflito que firmará sua nova ética.

Em vários momentos, tem-se a expectativa de que Matraga consolidará sua vingança. O sujeito protagonista vivera por muitos anos segundo um código de honra e não é fácil crer que tenha se convertido tão cabalmente. Até que chega seu Joãozinho Bem-Bem ao lugarejo e o convida para fazer parte de seu bando:

E o oferecimento? Era só falar! Era só bulir com a boca, que seu Joãozinho Bem-Bem e o Tim, e o Juruminho, e o Epifânio – e todos rebentavam com o Major Consilva, com o Ovídio, com a mulher, todo-o-mundo que tivesse tido mão ou fala na sua desgarração, Eh, mundo velho de bambaruá!... Eh, ferragem! (ROSA, 1977, p.355).

Nota-se aí que o sujeito tem a competência, readquire o poder de se vingar, mas não se deixa manipular por ele, ou melhor, é movido por outros valores, precisa crer que pode e que sabe fazer: perdoar.

Passado algum tempo, o desejo de voltar à vida toma conta de Nhô Augusto. Mais uma vez instaura a expectativa no narratário de que está pronto para a vingança. Porém, quando entra no arraial do Rala-Côco, esta expectativa é quebrada. Reencontra ali o mesmo Joãozinho Bem-Bem e o seu bando, envolvidos em uma briga em que queriam vingar a morte de um dos homens do bando. Aqui se revelam as verdadeiras intenções de Augusto Matraga que não pensa mais em vingança, mas em praticar a justiça. Assim, tenta livrar o velho

indefeso das mãos de Joãozinho Bem-Bem. Ambos duelam e ficam feridos mortalmente, Joãozinho Bem-Bem morre primeiro e Matraga revela-se aos presentes: “Pergunte quem é aí que algum dia já ouviu falar o nome de Nhô Augusto Esteves, das Pindaibas!” (Rosa, 1977, p.370). E sendo morto em combate, recupera assim a sua honra. Não é um morto qualquer, tem-se a idéia de santo: “Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim...” (Rosa, 1977, p.370).

Augusto Matraga morre como herói, epicamente. Vai para o céu, segundo a sua crença, ascende a uma vida superior em que o bem supera o mal. E, nesse sentido, é evidente uma aproximação das idéias presentes no conto de Guimarães com o evangelho: “E chamando assim o povo com seus discípulos, disse-lhes: Se alguém me quer seguir, negue-se a si mesmo: e tome a sua cruz, e siga-me. Porque o que quiser salvar a sua vida perdê-la-á: mas o que perder a sua vida por amor a mim, e a do Evangelho, salvá-la-á” (Mc: 8,34-5)

A ira de Aquiles, comparada à condição jagunça de ética de Matraga, é, ao mesmo tempo, honra, capricho e falta de limite. O resgate da honra vem na ótica heróica do código guerreiro. O capricho, numa aberta predisposição para vitimizar-se, especialmente diante da mãe, que realiza sempre seus desejos. E o deslimite, pela enormidade de seu rancor. Pela honra, Aquiles, guerreiro imbatível, é capaz de duelar até a morte. Em relação ao capricho, se mostra narcisista, prepotente. Mas ele supera a todos estes esboços pela desmesura de seu ódio.

O herói não luta pelos aqueus, por Briseida, por Pátroclo ou por Fênix, ele luta por si, por sua honra, pelo legado que deixará para a posteridade. Para ele, os sucessos da guerra pouco importam. Mesmo a morte de Pátroclo parece um momento oportuno para se lançar ao resgate da honra. Ele luta com uma fúria e uma individualidade verdadeiramente incomuns, retomados por Aristóteles como características que Homero impõe aos seus heróis, de auto-suficiência, que não tem necessidade dos outros, que não é parte da comunidade. A solidão e a violência são marcas predominantes no herói épico.

É dessa forma que Aquiles melhor espelha a tragédia do homem, sem concessões: preferir morrer cedo e gloriosamente a viver uma vida longa e doméstica, mas fadada ao esquecimento.

O aposto mais recorrente dentro do texto homérico “semelhante a um deus” é dissolvido em vários momentos do texto, em que se concretiza sua frustração: não ser o maior na hierarquia dos exércitos aqueus, honra que cabe a Agamenon e ser vulnerável, apesar de tudo, porque, no íntimo, ele sabe que o preço pago por tanta glória é sua própria vida.

O que se percebe, dessa forma, é a aproximação visível dos heróis de duas épocas distantes, marcados pelo signo da redenção, do resgate da honra, da superação, e por fim, da junção do sagrado com o humano. Matraga se aproxima de Aquiles ao se redimir, ao rever seus valores, ao buscar o equilíbrio. É a busca da medida presente no texto homérico que se reconstrói na figura do herói moderno. O discurso pregado pela personagem roseana, a princípio, “Pra o céu eu vou , nem que seja a porrete”, numa tentativa de impor a Deus o perdão, se converte em heroísmo, até mesmo em santidade, tirando de Matraga aquela aura de maldade e de violência.

É notório, tanto em *A Ilíada* quanto no conto de Guimarães *A hora e a vez de Augusto Matraga*, a passagem do espírito de barbárie, de destruição, para a descoberta da própria humanidade, mesmo que seja apenas através da proximidade da morte.

ABSTRACT: Observing literature as the reading of Humanity, like art Which seeks reality in na imaginative Way, metaphorically, one perceives na attempt to close in on the literary art of all time. This work, based on the vision of Bakhtin and Lukács- theorists that place the epic and the modern against one another-, intends on drawing a profile of two times that, in one way or another, approach each other through the way in how the “hero” is observed, even if built in different narratives and contexts.

Key-Words: Epic; Modern; Identity.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles, Horácio. Longino. A poética clássica*.

7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikahail. *Epos e romance*. In.: *Questões de Literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1993

GALVÃO, Walnice Nogueira. “*Matraga: sua marca*”. In: *Mitológica Roseana*. São Paulo: Ática, 1978.

HOMERO. *A Ilíada* Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

LUKÀCS, G. *Epopéia e romance. In: A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

WERNER, Jaeger, trad. de Arthur M. Parreira. 1413p. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, 20. Ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977.

A representação da história sob a perspectiva do protagonista em “O Sobrado” e sua adaptação cinematográfica

Mateus da Rosa Pereira¹

RESUMO: O presente estudo analisa, de forma comparada, “O Sobrado”, capítulo do romance histórico gaúcho *O Continente* (1949), de Erico Verissimo, e sua adaptação cinematográfica, *O Sobrado* (1956), com o objetivo principal de estabelecer relações entre a caracterização do protagonista, Licurgo Cambará, e a representação da história, utilizando uma abordagem interdisciplinar com ferramentas de análise dos domínios da literatura e do cinema.

Palavras-chave: Romance histórico; Adaptação cinematográfica; Literatura comparada; Literatura gaúcha.

Este trabalho analisa, de forma comparada, “O Sobrado”, capítulo do romance histórico gaúcho *O Continente* (1949), por sua vez parte da trilogia *O tempo e o vento*, do autor Erico Verissimo, e sua adaptação cinematográfica, *O Sobrado* (1956), com o objetivo principal de estabelecer relações entre a caracterização do protagonista, Licurgo Cambará, e a representação da história. Utiliza as abordagens de Georg Lukács (1983) sobre o romance histórico e de Leger Grindon (1994) sobre o filme histórico, pois considera que a narrativa histórica pode ser concebida em sua especificidade e também estabelecer relações indiretas com o presente. Este trabalho objetiva realizar uma análise da adaptação cinematográfica que ultrapasse a discussão da fidelidade do filme em termos exclusivamente centrados no enredo do original, portanto propondo outros elementos de análise tais como o *mise-en-scene*, a fotografia, a edição, o som, entre outros. O estudo conclui que há mudanças significativas na adaptação cinematográfica com relação à caracterização do protagonista, o que está principalmente ligado às diferentes propostas das obras quanto à representação do processo histórico.

“O Sobrado”² é um segmento de 82 páginas, dividido em sete partes e distribuído entre os outros segmentos de *O Continente*. A ação se passa ao longo de quatro dias e três noites, de 24 a 27 de junho de 1895, na parte final da Revolução Federalista (1893-1895), durante o cerco ao sobrado da família Terra Cambará, última resistência republicana na cidade de Santa Fé. Licurgo Cambará, chefe político republicano, isola-se em seu Sobrado

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação da Profa. Dra. Márcia Ivana Lima e Silva. Bolsista CNPq.

² O título da obra será grafado entre aspas quando se referir ao capítulo do livro e em itálico para se referir ao filme.

com alguns de seus correligionários e empregados do Angico, fazenda da família, assim resistindo aos ataques dos federalistas, comandados por Alvarino Amaral, seu adversário político e inimigo pessoal. Apesar da escassez de alimentos e munição, e da contrariedade de membros de sua família, Licurgo exerce uma resistência total, nem mesmo pedindo trégua para auxílio médico, o que considerava pedir um favor ao inimigo. Com a iminente chegada de tropas republicanas a Santa Fé, os federalistas debandam. A resistência do Sobrado representa o triunfo político e bélico de Licurgo, mas seu fracasso no âmbito familiar, já que sua atitude de resistência total resulta na morte de sua filha, natimorta, de seu sogro e de dois correligionários.

“O Sobrado”, como o resumo acima demonstra, constitui uma narrativa com início, meio e fim, por isso possui certa independência com relação aos demais segmentos do romance, possibilitando sua análise particular. Entretanto, essa independência pode ser facilmente questionada, uma vez que só podemos entender os pontos principais da composição desse segmento, bem como sua força e valor literários, relacionando-os ao restante dos segmentos de *O Continente* e da trilogia *O tempo e o vento*, também composta por *O Retrato* e *O arquipélago*. Ainda assim, cabe ressaltar que a presente análise não pretende investigar todo *O tempo e o vento*, e sim o segmento “O sobrado”, relacionando-o com alguns dos principais pontos da composição da trilogia com o intuito de elucidar o segmento em questão e fornecer subsídio para a posterior análise comparada com sua adaptação cinematográfica.

A peculiaridade estrutural de “O Sobrado” reside no fato de que esse segmento abre e encerra *O Continente*, sendo apresentado de forma intercalada aos outros segmentos e constituindo o tempo presente do romance. Instala-se, desde esse princípio estrutural, uma relação duplamente histórica, pois no trânsito entre “O Sobrado” e os demais segmentos de *O Continente* o passado ajuda na compreensão do presente diegético, enquanto que o próprio tempo presente da narrativa (1895) é logicamente um tempo passado do ponto de vista do leitor, e por isso apresenta elementos composicionais históricos na caracterização dos personagens, por exemplo.

O jogo entre presente e passado sinaliza o percurso da história do Rio Grande do Sul, de 1745 a 1895, no caso de *O Continente*, e do mesmo ponto de partida até 1945, considerando a trilogia, sempre através das mudanças na família Terra Cambará. Em *O Continente*, acompanhamos a ascensão social e política da família, em harmonia com a constituição dos grupos políticos que passaram a dominar a cena política regional e nacional do século XX, conforme explica Regina Zilberman, quando afirma que os Cambará,

de pacientes da história e das classes dominantes, passam a agentes daquela porque mudam de posição social. Por isso, se Ana Terra é testemunha do movimento das forças sociais e vítima de seus conflitos, Licurgo Cambará, seu trineto, é um dos responsáveis pela vitória de Júlio de Castilhos e pela consolidação do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) no Estado. (ZILBERMAN, 2003, p. 31)

Além de explicar a relação entre o presente e o passado, que permeia o romance, a autora evidencia nesse trecho a importância de Licurgo Cambará para a representação da história na obra de Erico Verissimo. O protagonista de “O Sobrado” representa a confluência do código de valores do gaúcho, já introduzidos em sua família na figura do capitão Rodrigo Cambará, e a consolidação da família Terra Cambará no poder político de Santa Fé. Assim, Licurgo Cambará encontra-se em perfeita harmonia com os valores sociais e culturais de seu tempo, os quais serão questionados, criticados e desmitificados ao longo de *O Retrato* e *O arquipélago*. Por isso, é necessário analisar a relação entre a caracterização de Licurgo e a representação da história em “O Sobrado” para melhor entender as complexas relações de significado entre a trilogia, o segmento em questão e a história, sendo umas das premissas básicas a de que *O Continente* é “a história do Rio Grande vista através da história de uma família, cuja união é, aí, sinônimo de permanência da vida e cuja corrupção decreta a falência da totalidade dos valores...” (CHAVES, 2001, p. 78).

No que diz respeito à caracterização, Antonio Candido nos lembra que a personagem de ficção depende menos de seus supostos referentes reais que de uma organização formal singular e concreta da obra em questão:

...originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (CANDIDO, 2009, p. 75)

Portanto, justamente para nos concentrarmos na caracterização de Licurgo, precisamos atentar não para seu personagem de forma isolada, mas pelo contrário, para suas relações com os outros elementos composicionais do romance. Além disso, a caracterização de Licurgo Cambará é realizada quase que exclusivamente de forma indireta, através dos pontos de vista de outros personagens, como Maria Valéria e Florêncio, e das reflexões e ações do próprio Licurgo. O protagonista de “O Sobrado” é caracterizado como homem orgulhoso e teimoso, pois insiste em não pedir trégua aos inimigos para que Alice, prestes a dar à luz, e Tinoco, ferido a bala na perna, sejam atendidos pelo doutor Winter. Sua atitude pode ser explicada

porque é norteadada pelo ódio que nutre contra Alvarino Amaral, inimigo histórico da família Terra Cambará cuja família esteve relacionada às mortes do capitão Rodrigo, seu avô, e Bolívar, seu pai. Embora isso não justificasse o sacrifício da filha, do correligionário e do sogro, para leitores do nosso tempo, importa mencionar o que diz o padre Romano ao final do cerco, quando ele e Licurgo caminham rumo à Intendência para escrever um telegrama a Júlio de Castilhos:

Licurgo caminha de cabeça erguida, com o sol e o minuano na cara. A seu lado o padre fala incessantemente, contando-lhe suas provações daqueles últimos dez dias. Ficou prisioneiro de Alvarino Amaral enquanto durou o cerco, e por mais de uma vez lhe suplicou que o deixasse ir até o Sobrado para ver como estavam as mulheres e as crianças. O chefe federalista, porém, repelira-lhe a sugestão. *Sabia que a revolução estava perdida para seu partido, mas tinha esperanças de forçar Licurgo a pedir trégua: queria “quebrar-lhe o corincho”.* (VERISSIMO, 2004, p. 398, grifo nosso)

Embora um pedido de trégua nessas circunstâncias fosse militarmente aceitável, o orgulho e a teimosia de Licurgo encontram justificativa em outro âmbito que não o da guerra, mas sim o da rivalidade histórica entre as famílias Amaral e Terra Cambará pela disputa de poder em Santa Fé. Neste ponto já podemos observar como Erico Verissimo ajusta o foco da narrativa sobre os extremos em conflito – de um lado, o chefe político Federalista, Alvarino Amaral, e de outro, Licurgo, junto ao qual o narrador realmente se posiciona. Consoante às análises de Georg Lukács, esse posicionamento do narrador junto a um dos lados em conflito possibilita evidenciar como o momento de crise política impactou o cidadão comum, renunciando, assim, uma representação romântica da história somente centrada nos feitos de grandes heróis (LUKÁCS, 1983, p. 24. e 34, por exemplo).

O tema da Revolução Federalista e o foco sobre Licurgo, um chefe político e de família cujo comportamento é questionável tanto para outros personagens do romance como para o leitor, sugerem a forte identificação de *O Continente* com o romance histórico latino-americano, que tradicionalmente preocupa-se com “as crises de conquista, independência, organização nacional e revoltas populares, tendendo a focar em figuras cujo papel nessas crises foi ambíguo” (BALDERSTON, 1986, p. 11).

Além disso, o fato de Licurgo antever a estratégia de Alvarino Amaral para forçá-lo a pedir trégua demonstra a identificação de um com o código de conduta do outro. Apesar de encontrarem-se em lados opostos da guerra e da luta política, a reciprocidade do seu ódio e principalmente o compartilhamento de um código de conduta implícito demonstram o quanto ambos estavam de acordo com o funcionamento da engrenagem social vigente.

Assim, caracterizado como orgulhoso, machista e com dificuldades de expressar seus sentimentos, Licurgo encontra-se em harmonia com o código de valores e conduta do gaúcho de sua época, o que demonstra sua identificação com o funcionamento da engrenagem de sua sociedade, sendo também um indício da relação entre a sua caracterização e a representação da história em “O Sobrado”. Como afirma Georg Lukács sobre a mesma característica nos romances de Walter Scott, trata-se de conferir “uma dimensão humana a um tipo social e histórico” (LUKÁCS, 1983, p. 35). Isto é, a caracterização de Licurgo como personagem prosaico, com vários defeitos e apenas algumas qualidades, confere maior realismo à concepção da história em “O Sobrado” por aproximar o protagonista do mundo do leitor, já que se trata de um exemplo mediano da sociedade gaúcha, patriarcal e machista do final do século XIX, com seus defeitos e preconceitos, sem idealizações. Tal caracterização está longe de ser romântica, pois não exalta as qualidades e feitos heroicos do personagem. Pelo contrário, Licurgo é um cidadão mais ou menos comum que representa o ponto de vista Republicano de um conflito político muito mais amplo, que foram os anos de consolidação da República após sua proclamação. Também consoante às análises de Lukács acerca das figuras centrais dos romances de Scott e sua renúncia da caracterização romântica (LUKÁCS, 1983, p. 35), Licurgo como protagonista de “O Sobrado” talvez não seja tão interessante aos olhos dos leitores por não gerar uma identificação positiva, mas do ponto de vista composicional ele é essencial, pois funciona como um centro gravitacional em torno do qual os principais acontecimentos do enredo se desenrolam e personagens secundários interessantíssimos circulam, muitas vezes até mais interessantes que ele próprio (basta lembrarmos de Maria Valéria e Fandango). Através da caracterização de Licurgo, portanto, podemos acompanhar o próprio desenrolar de um conflito social de sua época. Ao apresentar o protagonista com qualidades e defeitos, como um cidadão que não é considerado acima da média pelos outros personagens, Erico Verissimo ajusta o foco de sua representação histórica no plano coletivo, e não no indivíduo. Por mais que possa parecer contraditório, é justamente a representação de como a história afeta a família Terra Cambará de forma individual que permite ao leitor ter uma ideia de como a história se desenrolou como uma pré-condição do nosso presente.

A identificação de Licurgo com o processo histórico pode ser observada de forma bastante direta nos trechos em que o personagem reflete sobre as vozes do futuro: “Um dia alguém dirá: Nasceu numa noite fria de junho, quando o Sobrado estava cercado pelos federalistas. Quando o dia clareou, as tropas republicanas libertaram Santa Fé” (VERISSIMO, 2004, p. 33); “Outra vez as vozes do futuro em seus pensamentos. ‘Nasceu numa madrugada de junho de 1895. Uma moça guapa. Os olhos são dos Terras, mas o gênio é dos Cambarás’”

(VERISSIMO, 2004, p. 34); “Licurgo fica pensando em Aurora. As vozes do futuro agora são fúnebres: ‘Coitadinha. Nasceu morta naquela noite horrível’” (VERISSIMO, 2004, p. 100); “...num outro tempo, e vozes cochicham nas ruas: ‘Aquele que ali vai é o coronel Licurgo Cambará. Uma fera! Na revolução de 93 os maragatos cercaram o Sobrado, mas ele não se entregou. Sacrificou a filha, a mulher, os amigos, mas não afrouxou. Uma fera!’” (VERISSIMO, 2004, p. 172). Essas reflexões que fazem referência a um tempo futuro no qual as pessoas falariam do cerco ao Sobrado têm no mínimo dois papéis a desempenhar na composição do segmento. Primeiro, elas demonstram que Licurgo tinha consciência de que estava sacrificando sua família por uma causa política, e que por isso mesmo a glória se mistura com o remorso em suas projeções futuras. O segundo papel dessas reflexões é demonstrar a consciência que Licurgo possui de ser um agente da história, também de acordo com o que preconiza Lukács a respeito da nova consciência da participação histórica que forneceu as bases para o surgimento do romance histórico exemplificado na obra de Scott (LUKÁCS, 1983, p. 23-24). No futuro, as pessoas lembrariam do que aconteceu durante o cerco, inclusive com detalhes de seu comportamento, portanto sua preocupação não é exatamente com o futuro, senão com sua entrada para a história.

A entrada de Licurgo para história, tanto no sentido da realização de um desejo do personagem como no sentido composicional do romance histórico, oficializa-se quando ao final do cerco ele envia um telegrama a Júlio de Castilhos:

Tenho a honra comunicar Vossência Santa Fé acaba ser libertada. Após vários dias de cerco minha residência onde resisti com grupo valerosos leais correligionários, inimigos abandonaram cidade aproximação bravas forças republicanas Cruz Alta. Viva o Partido Republicano! Viva o Rio Grande! Viva o Brasil! (VERISSIMO, 2004, p. 398)

As vozes do futuro deixam de ser apenas desejo e pensamento para se transformarem em um telegrama que representa seu passe legítimo para entrar na história do Rio Grande do Sul. Esse ponto também marca o enlaçamento perfeito do romance com a história oficial, aí representada pelo personagem de Júlio de Castilhos. O fato de Júlio de Castilhos aparecer apenas no segundo plano da composição do romance, enquanto que os personagens principais são todos ficcionais, apenas reforça a representação do processo histórico do ponto de vista coletivo, através de seus efeitos sobre a família Terra Cambará, também de acordo com as análises dos romances de Scott por Lukács (LUKÁCS, 1983, p. 39). Assim, tanto mais realista se torna a representação do passado em “O Sobrado” quanto menos o foco narrativo recair sobre as figuras conhecidas da história oficial do Rio Grande do Sul. A forma como

Erico ficcionaliza tal processo possibilita que o leitor vivencie como se deu o próprio movimento histórico começando no cotidiano do cidadão comum em direção às lideranças históricas oficialmente conhecidas, neste caso Júlio de Castilhos, de maneira semelhante a que sua participação fora necessária em um dado momento do passado.

Essa identificação de Licurgo com as mudanças sociais que marcam o processo histórico de sua época é exatamente o que vai se perdendo ao longo de *O tempo e o vento*, principalmente na caracterização de seu filho, Rodrigo Terra Cambará, em *O Retrato* e *O arquipélago*. Assim, Licurgo representa a legitimação da ascensão política e social da família Terra Cambará, que a partir de então entrará em um processo de declínio análogo a um movimento mais amplo da sociedade retratada no romance. Por isso, Erico Verissimo:

foi capaz de chegar à desejada fidelidade histórica e de conferir um sentido ao período representado, sentido que se corporifica nas personagens do romance. Quem as lê, entenderá melhor a época – ou, no caso, as épocas, já que *O Tempo e o Vento* abrange, em *O Continente*, o processo de formação da classe dirigente; e, em *O Retrato* e *O Arquipélago*, o da tomada, e subsequente perda, do poder – e provavelmente, seu próprio lugar na cadeia histórica. (ZILBERMAN, 2003, p. 137-138)

Também é possível traçar uma relação entre a trajetória de degradação e decadência do doutor Rodrigo e o contexto de produção principalmente de *O Continente* e *O Retrato*, já que “Erico, a escrever *ex-post* a ascensão e queda do Estado Novo, há mais perdas em jogo, e também há um peso maior do passado, daí uma linha de tragédia que acompanha a história. O velho pode comprometer o surgimento do novo, os vermes do passado devoram o embrião” (PESAVENTO, 2000, p. 37).

A caracterização de Licurgo em “O Sobrado” por si só já fornece algumas pistas sobre o tipo de representação da história projetado por Erico Verissimo. Entretanto, tal caracterização pode realmente acrescentar à compreensão do projeto mais amplo de *O tempo e o vento* quando comparada à personagem de Floriano Cambará, neto de Licurgo que surge a partir de *O retrato*. Tal comparação não é arbitrária, mas necessária, caso contrário a análise ficaria restrita a um nível da composição, enquanto o próprio romance assume outro nível quando descobrimos que Floriano é o narrador de toda a trilogia. Em outras palavras, esse caráter circular ou concêntrico de *O tempo e o vento* obriga qualquer análise a considerar o fato de que as caracterizações nele passam pelo ponto de vista desse personagem-narrador. Quando o ponto de vista do narrador se encontra com Floriano, torna-se explícito seu projeto de visitar de forma crítica o passado de sua família e seu povo. Isso remete o leitor ao início da narrativa, exigindo a revisão e o rearranjo das relações de significado na obra e entre a obra

e a história sob esse viés crítico. Nesse movimento circular, no qual o final do romance remete ao seu início, Licurgo encarna os valores que Floriano pretende questionar, ou seja, a honra, o orgulho exagerado e o machismo.

Nesse contexto de reescritura da história, a caracterização de Licurgo funciona em *O tempo e o vento* como exatamente aquilo que deve ser questionado na cultura do gaúcho. Por isso, embora Licurgo se identifique com seu meio social e com os conflitos sociopolíticos de sua época, não configura personagem épica. Primeiro, porque suas ações não são consideradas grandes feitos humanos pelas outras personagens. A resistência ao cerco só é considerada um grande feito por ele mesmo (talvez), enquanto que a maioria dos outros personagens, como Maria Valéria, Florêncio e Laurinda, ao atribuírem o padecimento dos doentes do Sobrado a Licurgo, não reconhecem nele um personagem acima da média. Segundo, porque ao encarnar a honra, o orgulho, o machismo que constituem o código de valores do gaúcho, ele também representa a violência, típica de regimes totalitários, que Erico Verissimo deseja denunciar em sua representação da história.

Autores como Flávio Loureiro Chaves (CHAVES, 2001, p. 101) e Sandra Jatthy Pesavento (PESAVENTO, 2000, p. 37) já afirmaram que o percurso narrativo desde o Capitão Rodrigo até seu neto, Doutor Rodrigo, evidencia uma representação da história marcada pela degradação e melancolia através do esvaziamento da caracterização heroica do primeiro Rodrigo em relação ao segundo. Gostaria de argumentar que a trajetória de Licurgo a Floriano (também um avô e seu neto) constitui o viés ao mesmo tempo crítico e otimista da representação da história em *O tempo e o vento*, pois enquanto questiona e problematiza os valores e as atitudes de seus antepassados, Floriano está se caracterizando como personagem sensível às dificuldades da vida democrática em sociedade, demonstrando maior respeito à vida e à liberdade. Entretanto, para Floriano, o ato de debruçar-se sobre o passado de sua família e de seu povo não se torna nostálgico nem romântico, o que é comprovado pelo teor da caracterização de Licurgo.

A ordem social e o respectivo código de valores que se degradam com o desenrolar de duzentos anos de história demonstram a necessidade de sua ruína para a emergência de uma nova ordem, esta representada por uma ótica menos machista, violenta e totalitária, nos níveis pessoal, social e político. A perspectiva crítica de Floriano ao conceber Licurgo deve ser a perspectiva para entendermos a necessidade histórica da falência do mundo representado por Licurgo. Essa é uma perspectiva otimista porque prevalece a ótica humanista e pacifista do personagem-narrador, anunciando um novo tempo.

Assim, o romance de Erico Verissimo representa o passado como uma pré-condição do presente. Em *O Continente*, a ascensão política da família Cambará, na personagem de Licurgo, já anuncia as contradições e os defeitos que no desenrolar da trilogia seriam responsáveis pela degradação da família e a falência dos valores defendidos pelo protagonista. O viés crítico imposto pela constituição do narrador-personagem Floriano ao final de *O arquipélago* confirma que a trajetória de ruína do mundo representado pela sua família era necessária para que um futuro mais humano e democrático pudesse ser almejado. Uma vez que a trilogia representa duzentos anos de história, “O Sobrado” representa um passado que ao longo de *O tempo e o vento* será transformado cada vez mais intensamente em alvo de críticas e questionamentos, assim evidenciando o lento processo das mudanças históricas.

A seguir passamos a apreciar a adaptação cinematográfica da obra, lançada em 1956, com direção de Walter G. Durst e Cassiano Gabus Mendes. Com apenas sete anos entre o lançamento do livro e do filme, as obras são aparentemente contemporâneas. Entretanto, durante esse período de sete anos o Brasil assistiu ao maior empreendimento do cinema industrial brasileiro, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O filme *O Sobrado* foi produzido no final do período de atuação da Vera Cruz, quando a empresa já havia formalmente falido e sido encampada pelo Banco do Estado de São Paulo. Ainda assim, o filme está fortemente ligado à Companhia, por diversas razões: foi produzido nos estúdios da Vera Cruz, o que é destacadamente anunciado nos créditos de abertura, e com o equipamento da Companhia; foi escrito e dirigido por um dos roteiristas contratados da empresa, Walter G. Durst; e finalmente, porque os direitos de adaptação do livro de Erico Verissimo haviam sido comprados na época áurea da Companhia.

A redemocratização e o liberalismo decorrentes do fim do Estado Novo foram responsáveis pela atitude otimista da burguesia industrial, que acreditava que passaria a tomar as rédeas do progresso social, econômico e até mesmo cultural. Como consequência dessas mudanças econômicas e políticas, ao final da década de 40 a elite paulista constituía-se de tantos ou mais imigrantes ricos que paulistas proprietários de terras. Essa nova elite paulista é que iria fomentar o desenvolvimento cultural na tentativa de acompanhar o crescimento incessante da cidade mais urbana do Brasil. O clima de euforia e efervescência em torno do sucesso econômico e da redemocratização levou à institucionalização da arte em São Paulo patrocinada pela iniciativa privada. O Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1949) e o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) foram assim instituídos através do mecenato, o que caracterizou a relação entre a sociedade e a cultura dessa época. É nesse contexto que surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (GALVÃO, 1981, p. 16-23).

A Vera Cruz tinha como objetivo a produção de filmes em escala industrial, nos moldes dos grandes estúdios de Hollywood, como o Metro-Goldwyn-Mayer. Inspirada principalmente pelo cinema norte-americano, almejava produzir filmes com a mesma qualidade dos melhores filmes da época, em termos de fotografia, som, ritmo e roteiro. Para tanto, não mediram esforços nem recursos: importaram todo o equipamento e contrataram uma equipe técnica internacional. Chamaram Alberto Cavalcanti, brasileiro que participara da *Avant garde* francesa e do Documentarismo inglês, para ser diretor geral da empresa. Contrataram o austríaco Oswald Haffenrichter para o cargo de editor-chefe, que seria responsável por imprimir o ritmo certo aos filmes, tomando-se como parâmetro os filmes de montagem hollywoodianos. Também garantiriam o salto de qualidade dos filmes da Companhia o inglês especialista em fotografia, Chick Fowle, e o engenheiro de som Erick Rasmussen. Instalava-se, portanto, uma situação curiosa. Importando todo o equipamento e os recursos humanos técnicos, a Vera Cruz se lançava à missão de realizar um cinema especificamente brasileiro. Essa questão foi motivo de muitas críticas da mídia e mesmo internas da Vera Cruz, como podemos perceber no depoimento de Geraldo Santos Pereira sobre o sistema inglês de produção adotado na Vera Cruz, com base em uma hierarquia rígida demais: “os ingleses eram os que ocupavam os altos cargos técnicos. Os italianos, os altos cargos de produção, administração executiva e financeira; e os brasileiros eram ‘assistentes’ de tudo, os aprendizes. E naturalmente os operários, o último degrau da escala” (GALVÃO, 1981, p. 151). De qualquer forma, a Vera Cruz realizaria o sonho de longa data do cinema paulista e brasileiro:

grandes estúdios, técnicos estrangeiros, grandes capitais, o tão discutido “padrão internacional de qualidade”, etc. A proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência. O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa seria ao mesmo tempo a demonstração do desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar à nação e ao mundo a nossa capacidade, o nosso dinamismo e a nossa “cultura”. (GALVÃO, 1981, p. 13)

O filme *O Sobrado* foi um marco histórico porque caracterizou a retomada da produção relacionada à Vera Cruz depois de aproximadamente dois anos de inatividade. A decisão de filmar *O Sobrado* foi, entretanto, de uma ordem menos estética que prática para um grupo de aficionados pelo cinema brasileiro: tratava-se de um argumento cujos direitos da obra de Erico haviam sido comprados havia alguns anos e de filmagens predominantemente de estúdio, o que barateava a produção. Além disso, o filme contava com o elenco da TV Tupi

e a publicidade dos Diários de Chateaubriant, de forma que o filme de fato teve grande sucesso de bilheteria.

Seria possível apontar muitas diferenças no filme *O Sobrado* com relação ao capítulo do romance, dentre elas algumas bastante notáveis, como as mortes de José Lírio e de Fandango e a presença de Ismália Caré. Entretanto, a simples enumeração de diferenças entre o livro e o filme não leva necessariamente à diferença fundamental entre ambas as obras. Tal diferença diz respeito ao modo como ambas representam o processo histórico no mundo retratado. O filme *O Sobrado* representa o passado como um disfarce ou motivo para tratar de questões contemporâneas à sua produção, conforme os conceitos apresentados por Leger Grindon em seu livro *Shadows on the past* (1994). Muitos filmes históricos, como *O Sobrado*, deslocam os problemas do presente para o passado, com o intuito de apelar para a autoridade que ele representa ou utilizar a história como um disfarce, sem necessariamente representar a história a partir das especificidades do passado que constituíram as pré-condições do presente. O apelo à autoridade refere-se à inclusão de frutos de pesquisa, detalhes de época ou comportamentos antiquados no filme. Um exemplo do apelo à autoridade da história em *O Sobrado* é o texto projetado por sobre a imagem do sobrado logo após os créditos iniciais:

Nos fins do século passado quase toda a província de São Pedro do Rio Grande do Sul foi sacudida pela Revolução Federalista, onde os rebeldes, apelidados “maragatos” guerreavam os republicanos do governo chamados “pica-paus”.
A vila de Santa Fé foi um dos focos da luta e lá se dizia que para os seus moradores tanto fazia estar embaixo como em cima da terra.

Esses recursos frequentemente apresentam a história como um atalho para a verdade, legitimando o sentido do texto. Já a representação da história como um disfarce serve para esconder posições polêmicas, assim driblando a censura política ou abrandando a resistência do espectador (GRINDON, 1994, p. 3).

Essa maneira de retratar a história funciona no filme de Walter Durst como um princípio organizador de todos os seus elementos, e sob essa perspectiva podemos analisar quais mudanças são mais significativas e a que resultados levam. Muito diferentemente do livro de Erico Verissimo, o filme concentra-se na insurreição do peão Antero contra o patrão Licurgo, tendo no cerne de sua trama o despertar da consciência da luta de classes pela qual os peões eram explorados pelo patrão. Esse viés marxista da adaptação do romance de Erico pode estar ligado ao contexto da guerra fria que na época da produção do filme dividia o mundo entre capitalistas e socialistas e a uma possível simpatia do roteirista com as atividades do Partido Comunista. Em vez de um Licurgo como cidadão prosaico, com defeitos e

qualidades, o Licurgo de Durst é um personagem plano, completamente negativo, como se houvesse sido julgado culpado de antemão.

Uma das poucas coisas que o filme preservou com relação à caracterização de Licurgo foi seu difícil relacionamento com a cunhada, uma vez que esse traço contribui para acentuar os aspectos negativos da personagem masculina. Na cena do velório da filha de Licurgo, quando este ordena que Maria Valéria sirva o resto do charque aos presentes, podemos notar que ela se encontra de costas e à esquerda do enquadramento, em uma extremidade da mesa, enquanto que Licurgo encontra-se na outra extremidade da mesa, à direita do enquadramento, de frente para a câmera. O enquadramento de oposição simétrica articula de forma visual a tensão que existe entre os dois, já que Maria Valéria deseja uma trégua para o socorro de sua irmã. Outra sequência semelhante a esse respeito é a primeira cena em que os dois aparecem. Também nessa cena, quando Licurgo acabara de atirar contra o campanário da igreja, eles estão um de cada lado de uma mesa. Porém, nesta cena o mais notável é a sensibilidade da direção ou dos atores (ou de ambas as partes) quando no prosseguimento da cena Licurgo e Maria Valéria se encontram do mesmo lado da mesa, mas não mantêm praticamente nenhum contato visual. Ambos falam de frente para a câmera, enquanto Licurgo dá as costas para a cunhada. Além de evidenciar suas posições contrárias com relação à trégua, o comportamento dos atores sugere a relação de constrangimento que existe entre os dois, por causa do amor mal-resolvido de Maria Valéria pelo cunhado, o que mais tarde é explicitado em um monólogo de Maria Valéria no quarto de Alice.

Esse “esvaziamento” da caracterização de Licurgo encontra uma ação simetricamente inversa na caracterização de Antero. Licurgo e Antero engendram no filme um jogo de opostos, pelo qual Licurgo representa o patrão, o caudilho, o latifundiário, o vilão, que age em defesa de interesses próprios explorando seus empregados. Antero, por outro lado, representa o proletário bom e justiceiro que se insurge contra o patrão. Antero questiona a guerra pessoal entre Cambarás e Amarais e convence alguns de seus companheiros e Ismália que independentemente de quem estivesse no poder, o povo sempre estaria em segundo plano. Por isso, esse esvaziamento do personagem principal de “O Sobrado” está longe de ser uma falha da adaptação, já que o roteiro de Walter Durst objetiva instaurar um jogo de opostos entre Licurgo e Antero. Até mesmo a escolha do ator que interpreta Antero contribui para o fortalecimento deste personagem no sentido de contrapor Licurgo. No livro, Antero é descrito como o “baixinho/nanico” (VERISSIMO, 2004, p. 269-270), enquanto que no filme ele é bem mais alto que o ator que interpreta Licurgo (por exemplo, 01h28min12seg), o que atende

perfeitamente à organização total do filme e ao papel que a caracterização desempenha nesse sentido.

Antero também possui o romantismo que falta a Licurgo, como podemos observar, por exemplo, quando Ismália e Antero se enamoram a um canto da sala e um dos peões conta uma história. O peão conta como Maria Rita quisera casar com ele, mas ele preferiu ficar com seu cavalo, com desfecho cômico e logo em seguida melancólico, já que a moral da história é que é “melhor quando ele [o peão] tem uma chinoca na garupa”. A história é praticamente toda contada em *voiceoff*, enquanto acompanhamos Ismália cuidando de um ferimento de Antero e os dois trocando olhares enamorados. Ao final dessa história, o enquadramento a partir do casal, emoldurando o fogo, e a trilha sonora sugerem que a moral da história serve para unir de vez o destino dos dois, o que mais tarde se confirma quando Antero faz referência à moral da história e os dois fogem juntos.

É interessante observar a liberdade com que o roteirista utiliza o material literário, apesar de apresentar o filme como “extraído da obra de Erico Verissimo”, o que poderia sugerir uma ligação mais estreita entre os dois textos. O subenredo que envolve a aproximação de Ismália Caré e Antero não existe no romance de Erico mas é muito eficiente na adaptação do roteiro por Durst, pois instaura definitivamente o embate entre Antero e Licurgo, que passam a disputar o papel de liderança do grupo do sobrado e o amor (ou posse, no caso de Licurgo) de Ismália. Além de reforçar a oposição entre os dois, o subenredo romântico pode ter sido um dos responsáveis pelo sucesso de bilheteria do filme, já que remete à tradição hollywoodiana de tramas que sempre contam com um enredo amoroso heterossexual, conforme as análises de David Bordwell (BORDWELL, 1985, p. 16).

Em resumo, no filme, o esvaziamento da caracterização de Licurgo evidencia que a história da família Cambará no final do século XIX não é a da sua consolidação no poder municipal nem a de sua entrada oficial para a história nacional, como ocorre em *O Continente*, senão a história da ruína pessoal de Licurgo, desmoralizado em frente de seus empregados e familiares, sobretudo na cena da marcação, e abandonado por Ismália Caré no desfecho do filme. Nesse contexto de derrotas pessoais, o sucesso do cerco possui menor relevância no filme que no livro, já que a trama do filme se concentra na disputa de poder entre Licurgo e Antero e na disputa dos dois por Ismália.

O caráter esquemático da relação entre proletário e patrão projetada nos personagens da Revolução Federalista durante o cerco ao sobrado leva à construção de uma representação pouco problematizada da história no filme, quando comparada com a do romance. Mesmo a partir de uma perspectiva marxista, sugerida pela própria trama do filme, interessaria

identificar e demonstrar os conflitos sociais específicos da época retratada, o que tornaria inteligível a relação entre tais eventos e os conflitos do presente.

Em outras palavras, trata-se de apresentar o passado como a pré-condição concreta do presente, precisamente o que o filme *O Sobrado* deixa de realizar ao ignorar os conflitos específicos que motivaram a Revolução Federalista. Em vez disso, resume a história do período a figurino, cenário e ao embate esquemático entre patrão e empregado como uma versão do conflito entre mocinho e vilão típico do cinema hollywoodiano. Todavia, enquanto *O tempo e o vento* conta com aproximadamente duas mil páginas para traçar o panorama histórico da crise do patriarcado rural do Rio Grande do Sul, o filme conta apenas com aproximadamente noventa minutos (lembrando que em termos muito gerais cada página de roteiro corresponde a um minuto de filmagem). Mesmo se restringirmos essa comparação de disponibilidade narrativa a *O Continente*, veremos que a escolha de apenas um capítulo do romance já determina uma visão limitada do processo histórico representado na adaptação. Embora o roteirista tenha tentado resolver a questão incluindo elementos do restante do romance, e ainda que o segmento literário “O Sobrado” possua relativa independência narrativa – início, meio e fim –, de fato fica provado que depende do restante do romance (e da trilogia) para ativar suas relações de significado mais profundas quanto à representação da história.

Independentemente de suas limitações, o filme *O Sobrado* desempenhou um papel relevante na história do cinema brasileiro, pois além de possibilitar a retomada da produção do cinema paulista ligado à infraestrutura da Vera Cruz, ele evidencia a maior liberdade dos cineastas com relação a todo o processo de produção, se comparado aos filmes anteriores da companhia. O viés esquerdista-marxista de *O Sobrado* também anuncia a ideologia que nortearia o Cinema Novo a partir da década de 1960. Porém, não obstante os aspectos ideológicos, o modo de produção de *O Sobrado* ainda era o de estúdio, embora não mais por opção e sim por ser o mais economicamente viável àquele grupo de cineastas. Portanto, na metade da década de 50 o cinema brasileiro começava a buscar alternativas aos problemas do cinema industrial, um caminho que mais tarde seria trilhado com sucesso pelo Cinema Novo. Além disso, a aliança entre o cinema e a televisão, que possibilitou a produção de *O Sobrado* a custos muito baixos se comparados aos filmes anteriores da Vera Cruz, também aponta uma solução, diferente daquela encontrada pelo Cinema Novo, mas que hoje em dia se tornou muito comum no cinema brasileiro.

Para concluir, o esvaziamento da caracterização de Licurgo, no filme com relação ao livro, impede a realização de um nível de consciência prosaico, mediano, com qualidades e

defeitos. O ponto de vista coletivo, através dos efeitos da história sobre o núcleo familiar, a especificidade do período histórico e a lenta mudança social, política, econômica e cultural no interior do Rio Grande do Sul no final de século XIX, atributos positivos na representação da história no romance, são substituídos por uma representação ora regionalista ora marxista vulgar de interpretação da história, que pressupõe que a realidade em 1895, 1956 ou em 2010 independe do contexto histórico específico de cada época.

ABSTRACT: This study analyses "O Sobrado", a chapter from the historical novel from the State of Rio Grande do Sul entitled *O Continente* (1949), by Erico Verissimo, and its film adaptation, *O Sobrado* (1956), aiming to establish significant relations between the characterization of the main character, Licurgo Cambará, and the representation of history, by using a cross-disciplinary approach with analytical tools from the domains of literature and cinema.

Key words: Historical novel; Film adaptation; Comparative literature; *Gaúcho* literature.

Bibliografia:

- BALDERSTON, Daniel (ed.) The historical novel in Latin America. Hispamerica, Tulane University, 1986.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. The Classical Hollywood Style, 1917-60. In: _____. The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. p. 1-81.
- CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo: o escritor e seu tempo. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- DURST, Walter G.; MENDES, Cassiano G. O Sobrado. São Paulo: Brasil Filmes, 1956.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GRINDON, Leger. Shadows on the Past: studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia: Editora da Universidade de Temple, 1994.
- LUKÁCS, Georg. The Historical Novel. Lincoln e Londres: Universidade do Nebraska, 1983.
- MENTON, Seymour. La nueva novela histórica de La América Latina, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PESAVENTO, Sandra (org.). Leituras cruzadas. Diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

VERISSIMO, Erico. O tempo e o vento, parte I: O Continente I. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. O tempo e o vento, parte I: O Continente II. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZILBERMAN, Regina. O Romance Histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.); SANSEVERINO, Antônio Marcos et al. Lukács e a literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 109-139.

Arquivos culturais em viagens de Saramago

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha¹

RESUMO: “Arquivos culturais em viagens de Saramago” se baseia nos livros *A viagem do elefante* (2008) e *A jangada de pedra* (1986) que situam Portugal em dois contextos históricos distintos do cenário mundial. Sob estas perspectivas visita-se o arquivo da colonização que vem complementar a formação europeia, visto que a sociedade extra-europeia nada mais é que um desdobramento da civilização do velho continente.

Palavras-chave: Saramago; Arquivo; Viagem.

1. O arquivo

*“Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também”
Grande Sertão Veredas*

Antes de começarmos esta nossa viagem, é bom – antes de mais nada – sabermos de onde partimos. E partimos do arquivo. Evitando divagações filosóficas sobre a imprecisa origem do homem, situo-nos diante de duas obras de José Saramago (*A viagem do elefante*, 2008; e *A jangada de Pedra*, 1986) pelas quais o arquivo de que lançamos mão situa-se em algum lugar entre o aparecimento do ser humano como um ser social, seu assentamento nas terras da Ibéria, até o que viemos a chamar e conhecer por Portugal e Espanha. Fundamento-me em Derrida e seu *Mal de arquivo* no qual ele diz ser o arquivo aquele que “tem seu lugar na falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p.22). Pois bem, de fato não sabemos onde tudo começou, mas sabemos como se encaminharam até o momento, e por hora, é o que nos basta.

Saramago retoma em ambos os livros o contexto ibero-europeu de interação política e social das identidades que findaram na constituição dos estados nacionais, não só no velho continente como nas demais áreas do globo através das grandes navegações e seus projetos coloniais. O primeiro ponto a se esclarecer é a utilização do termo “ibero-europeu”, o qual procede por fundamentalmente nos localizarmos geograficamente em Portugal – e sua estreita relação com Espanha – como referência basilar em contraposição ao centro do continente – que podemos dizer hoje serem representados por França e Alemanha.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da UFJF

Segundo Derrida, não temos com certeza e precisão o conceito do que seria realmente um arquivo, mas apenas impressões associadas a esta palavra, uma vaga noção. Citando-o para que esclareça-nos, ele diz nada ser “mais perturbante e mais perturbador hoje que o conceito arquivado nesta palavra arquivo (...) o nome torna-se ele mesmo plural e portanto problemático” (DERRIDA, 2001, p.118).

A palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição [mas] ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro (DERRIDA, 2001, p.47/48).

O que entendemos a partir desta explicação é que o arquivo é tomado como um ponto de apoio e referência para o presente, já que diz sobre o passado. Por conseguinte, é também uma “dica” para o futuro, uma vez que ações realizadas em um tempo qualquer anterior ao que possamos estar servem-nos como um guia ou padrão para tomadas de decisão. O arquivo é assim “instituidor e conservador [de uma realidade,] revolucionário e tradicional” (DERRIDA, 2001, p.17), visto que vindo do passado aponta para o futuro.

Outro ponto chave do livro de Derrida é que “o arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (DERRIDA, 2001, p.23), ou seja, ele permite o questionamento do que já não existe mais, e desta maneira abrimos as portas para o conceito de pulsão de morte que o arquivo carrega em seu âmago. Ao se instaurar para preservar uma memória, o arquivo conta necessariamente com o aniquilamento daquilo que representa, ou caso contrário não teria justificativa em sua existência. O autor chama isso a “mal de arquivo” ou “pulsão de arquivo”, donde “não haveria desejo de arquivo sem a possibilidade de um esquecimento (...) não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p.32).

Um interessante conceito é a idéia do arquivo como um penhor. Nesse sentido, o arquivo funciona como uma garantia, uma segurança ou ainda uma prova de que certo bem existe ou existiu. Note-se que tratamos assim da memória, do passado, e até mesmo de uma experiência, como algo de valor que se liga a uma concepção de futuro e de dívida. Não que nos tornemos devedores do dia para noite por motivo de um gasto impensado, mas sim, que a eterna perpetuação do presente é invariavelmente determinada por um passado que se consome a cada minuto e representa nossas conquistas, ganhos, perdas e aprendizados.

Introduz-se pois, a concepção do “porvir”, e da infinita incompletude relativa do arquivo. O futuro, a partir desta perspectiva determina-se sempre a partir de reconstruções do

arquivo que se abrem como possibilidades de leitura feitas diferentemente por cada leitor. Há – e é imperativo que se tenha – uma interpretação consensual do mesmo livro, que se estabelece pela coerência do que aquilo – o arquivo, a memória – representa em um todo; no entanto, o que a subjetividade proporciona é algo que nunca poderá ser determinado de antemão. Assim “a condição para que o por-vir continue por vir é que seja não apenas não-conhecido, mas também que não seja cognoscível enquanto tal” (DERRIDA, 2001, p.92). Esta é a beleza de cada dia, e porque não, da literatura. Mesmo que se navegue o mesmo livro duas vezes, as águas que nos levam nunca serão as mesmas.

Para passarmos a uma das possíveis interpretações dos arquivos produzidos por Saramago, Derrida nos dá a deixa: “ler é trabalhar nas escavações geológicas ou arqueológicas sobre suportes ou sob superfícies de peles, novas ou velhas” (DERRIDA, 2001, p.35), não nos esquecendo, é claro, que “há uma tensão incessante entre o arquivo e a arqueologia (...) o arquivo exclui ou interdita o retorno à origem (...) uma escavação assinala o apagamento do arquivista: *a origem fala dela mesma*” (DERRIDA, 2001, p.120).

2. Ele esteve em figueira de Castelo Rodrigo

*"A guerra fina caprichada, bordada em bastidor."
Grande Sertão Veredas*

Como de fato seria impossível, não retornamos à origem; mas tivemos dela uma descrição clara e – a seu modo bem objetiva – que, como todo bom arquivo, foi instigante e reveladora:

As figuras eram umas pequenas esculturas de Madeira postas em fila, a primeira das quais, olhando da direita para a esquerda, era a nossa Torre de Belém. (...) Foi-me dito que se tratava da viagem de um elefante que (...) foi levado de Lisboa a Viena. Pressenti que podia haver ali uma história... (SARAMAGO, 2008, p.5).

Em *A viagem do elefante*, Saramago recupera o arquivo europeu do século XVI, no qual países começavam a se formar e as bases de nosso capitalismo eram lançadas. Via mares, a Europa crescia expandindo tentáculos sobre o globo, e sobre a terra já conhecida, artimanhas diplomáticas buscavam consolidar e legitimar suas posições no teatro dos poderes. À abertura do livro, o autor é paquidermicamente sutil ao descrever uma conversa de alcova entre o rei de Portugal Dom João III e sua consorte Catarina de Áustria – prima de Maximiliano II, futuro chefe de estado do Sacro império Romano-Germânico. O ponto chave desta cena é a explícita insinuação ao modo de se fazer política, criando laços, mais que afetivos, efetivos, para a manutenção do poder.

Nesta conversa mencionada, decide-se que um bom presente a Maximiliano – a dar nas vistas com intenção de semear – seria um elefante vindo da Índia. O elefante chama-se Salomão, e é inevitável a recuperação do arquivo religioso que faz menção ao 3º rei de Jerusalém. Desfeito o “mal entendido”, dá-se início aos preparativos do envio do elefante, evento que se torna de suma importância, pois considera-se que estão alienando um bem do estado – fina ironia, diga-se de passagem.

Quanto a Maximiliano, suas aparições são pequenas e até de certo modo discretas. No entanto, representante do poder como é, era preciso que desta forma aparecesse, e o faz. Primeiramente, numa alusão feita pelo rei de Portugal, em que este questiona-se se o imperador gostará do presente. Seu secretário diz prontamente que isto é o que menos importa, pois astuto como dá sinais de ser o regente de Espanha, saberá converter o elefante em importante instrumento político – o que na verdade é. Mas sua real face se demonstra na interferência que faz – se podemos dizer – na identidade dos que o cercam mudando-lhes os nomes. De início o faz ao elefante, que – permitindo-nos a liberdade – o faz de hebreu, turco. Óbvio, a alteração não é despropositada ou simples capricho como pensa Dom João, mas sim uma referência intencional ao imperador turco-otomano que governou por mais tempo, um império maior que o seu. A demonstração de poder por esta via, além de referência direta ao porte imponente do elefante, é um modo de subjugar o inimigo, seja como for.

A esta altura do relato já fomos apresentados a Subhro, o cornaca. Ele havia ido a Portugal junto ao elefante para cuidar-lhe, e agora vai a Áustria. E é a ele quem Maximiliano muda o nome em seguida. Curioso notar que o rei de Portugal tem esta idéia apenas no momento em que lhe vai mandar embora, demonstrando certa falta de consciência do poder, ou no mínimo em como demonstrá-lo. Ao primeiro contato com o cornaca, o imperador mostra-se desconfortável com o seu nome, e apontando este motivo, chama-lhe Fritz, nome comum que o tornará – até determinado ponto – parte da nova comunidade que integrará.

Neste ponto é válido um apanhado de raciocínios que se dispersam ao longo do livro a respeito de identidades e destino. Desde o início fez-se marcante a significação do nome Subhro, ao lado de um malicioso comentário sobre sua aparência: branco, por mais que não o pareça. A relevância desta colocação por Saramago é fundamental por valores que são expostos no livro. A cor branca para os ocidentais de uma maneira geral é sinal de paz e verdade, que traduz bem o personagem a ela relacionado por ser de uma razão sincera e tranquila; no entanto, para algumas culturas orientais ela pode estar ligada ao luto, o que também é perfeitamente explicável pelo fato de Subhro estar afastado de sua origem e

alocando-se em lugares diferentes do que estava acostumado, ou seja, rompido com o que lhe era natural. Branca também é a página, na qual se escreve e desenha, à qual se sobrepõem os tons a fim de que se criem novas imagens. E aqui temos todas as possibilidades que a página em branco oferece: é a mistura de culturas que se apresentam pelo deslocamento das personalidades individuais, é a porta do novo que se abre, a vela das naus que cortam os oceanos, ou ainda a chance de reescrever o que já se perdeu em pilhas de arquivos mofados. Subhro que nasceu para ser Subhro – ou branco – talvez não o tenha nunca deixado de ser, como acreditou, mas apenas assumiu os matizes que holofotes coloridos lançaram sobre ele. Afinal,

ninguém foge a seu destino” (SARAMAGO, 2008, p.27) [e] “cada um é para o que nasceu, mas há que contar sempre com a possibilidade de que nos apareçam pela frente exceções importantes” (SARAMAGO, 2008, p.209), [pois] “o destino, quando lhe dá para aí, é capaz de escrever por linhas tortas e torcidas tão bem como deus, ou melhor ainda (SARAMAGO, 2008, p.54).

Tratando de identidades, a que se evidencia então é a portuguesa. E não podemos nos esquecer que este pequeno país reivindica o título de mais antigo estado-nação europeu, além de ser protagonista nas grandes navegações. No entanto, o sofrimento de Portugal não é proporcional ao seu território – às suas glórias quem sabe – pois ficaram famosas suas lágrimas – pelas quais navegaram, talvez – e Saramago não permite que este detalhe passe despercebido. Ao se aproximar o ápice do livro, que é o embate e entrega do elefante pelos portugueses aos designados por Maximiliano, com o propósito de tornar mais eficiente a jornada da caravana, o comandante português procura por uma junta de bois e trava o seguinte diálogo com o feitor de uma pequena aldeia:

O feitor é quem governa o barco, Andaste no mar, Saiba vossa senhoria que sim, mas aquilo, entre os afogados e afligidos de escorbutos e outras misérias, era uma tal mortandade que resolvi vir morrer em terra, [E onde posso encontrar uma junta de bois, O conde não está e é..., o comandante cortou-lhe a frase], Não sou eu quem está a pedir uma junta de bois, mas a pátria, A pátria, senhor, Nunca a viste, perguntou o comandante lançando-se num raptó lírico, vês aquelas nuvens que não sabem aonde vão, elas são a pátria, vês o sol que umas vezes está, outras não, ele é a pátria (...) portanto não podes negar-te nem opor dificuldades à minha missão (...) A pátria acima de tudo [disse o feitor] ainda temeroso dos efeitos da sua cedência (SARAMAGO, 2008, p.57-59).

A cena na aldeia termina com o comandante radiante por ter escolhido a melhor parilha do lugar e assim se julgar merecedor inclusive a uma promoção, e o feitor impressionado da vida pela oportunidade que teve naquela ocasião. O curioso é que a última frase do capítulo é “não é todos os dias que aparece nas nossas vidas um elefante” (SARAMAGO, 2008, p.63), mais uma vez, sobressai a ironia saramaguiana, que se desenvolve nos acontecimentos a seguir.

É grande a expectativa para o encontro com os couraceiros austríacos que vêm em busca do elefante Salomão. E há um quê de suspense no ar provocado pela repetição constante das frases “com espanhóis nunca se sabe”, e em seguida, “com austríacos nunca se sabe”. Explicações são praticamente desnecessárias. No caso espanhol, a rixa histórica territorial é quase fraternal – não fosse por algum excesso de carinho que a palavra expressa – já em relação à segunda, o subentendido talvez seja anacrônico, mas cumpre sua função. Um jantar de confraternização é pensado – simples gesto de apaziguamento político – visto que “a experiência já ensinou de que dois destacamentos militares colocados frente a frente numa fronteira tudo se pode esperar” (SARAMAGO, 2008, p. 125). À notícia da aproximação dos austríacos o comandante prepara “o contra-ataque”, e quando estes são vistos pela atalaia, o alarma foi “inimigo à vista”, de forma que não julgou próprio para a ocasião “as visitas estão a chegar”. Preparando sua tropa para o fatídico encontro, o comandante português faz um discurso que não chega a empolgar, mas frisa sua importância histórica e que este momento será lembrado. Cria-se uma aura de batalha entre os presentes e espera-se uma vitória, por mais que não se utilizem das armas. É nítido o caráter diplomático da circunstância em que os representantes precisam impressionar e mostrar o melhor de si para aqueles com quem se relacionam, afinal, o que ali se encontram não são apenas soldados, mas dois impérios.

Apesar dos preparativos, o destacamento português não foi páreo perante a imponência austríaca que fez bater palmas toda a audiência presente. Lamentou-se ainda o fracasso da prometida ceia em decorrência do comportamento dos visitantes, rudes, exigentes e ameaçadores, que fez perderem-se as palavras do chefe cruzmaltino, fazendo-se necessária a intervenção do feitor local. Por fim, venceu a eloquência lusitana pelas palavras do comandante, e consoante à concordância dos empertigados austríacos, novas boas vindas foram dadas aos que vinham: “Seja outra vez bem-vindo a castelo Rodrigo, vamos ver o elefante” (SARAMAGO, 2008, p.136). Findou a escaramuça ao dia seguinte à partida das tropas, quando “num gesto de paz digno de menção, o comandante português cedeu à organização da caravana (...) ao bom alvedrio do capitão austríaco” (SARAMAGO, 2008, p.137). “Cada qual no seu lugar será sempre a melhor das condições para alcançar a paz universal, salvo se a sabedoria divina dispôs outra coisa” (SARAMAGO, 2008, p.186).

Para irmos adiante, cito Saramago:

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam saber o que há por baixo delas” (SARAMAGO, 2008, p.33). “Têm razão os cépticos quando afirmam que a história da humanidade é uma interminável sucessão de ocasiões perdidas. Felizmente, graças à inesgotável generosidade da imaginação, cá vamos suprimindo as

faltas, preenchendo as lacunas o melhor que se pode, rompendo passagens em becos sem saída e que sem saída irão continuar, inventando chaves para abrir portas órfãs de fechadura ou que nunca a tiveram (SARAMAGO, 2008, p.215)

3. É o fim do mundo

*“Às primeiras horas, conferi que era o inferno.
Aí, com três dias, me acostumei.”
Grande Sertão Veredas*

A jangada de pedra de José Saramago narra a história de cinco pessoas que se deslocam por sobre o território de Portugal e Espanha no quando do simultâneo deslocamento da península ibérica que se desprende da Europa e se transforma em ilha flutuante, ou a dizer respeito da tradição dos países envolvidos, em navio, em jangada de pedra.

Os cinco personagens que se põem unidos nessa jornada, mais um cão que os guia, protege e faz companhia, são ligados por eventos ditos anormais ou incomuns, assim e tanto como o deslocamento da ex-península. Como no caso de Joana Carda, que poderia ser apontada como responsável pelo desmembramento do continente ao riscar o chão com uma vara de negrilho em atitude “que mais foi de criança do que de pessoa adulta” (SARAMAGO, 1986, p.97).

Logo de início, entremeio às falas dos personagens e assertivas narrativas, surgem algumas expressões das quais dizemos relevantes por apontar como se para o rumo a que esta viagem se destina. Em “as vidas não começam quando as pessoas nascem” (SARAMAGO, 1986, p.8), Saramago nos chama a atenção ao fato de que há algo mais em nossa realidade do que crê nossa vã filosofia, e invoca o passado desses dois países que não se erigiram da noite para o dia, mas sim de diversas viagens e conflitos dos mais variados tipos, em si mesmos e além fronteiras.

Prossegue com uma indagação – “quem escreverá a história do que poderia ter sido” (SARAMAGO, 1986, p.9) – que paira no ar, mas já ao dizê-la assume a si a incumbência de imaginar a esta uma resposta, como se fizesse a proposta de uma vida ibérica, comum a estes países. Contudo a faz não apenas àqueles diretamente afetados em sua ficção – portugueses e espanhóis – mas a todos os envolvidos em fato tão esdrúxulo, pois afinal “o conteúdo pode ser maior que o continente” (SARAMAGO, 1986, p.9), o que implica necessariamente no extrapolar de limites territoriais e invadir o escorregadio campo das identidades que se constituem por dentre e entre esses territórios.

Ao dizer de Portugal, Saramago não o faz inocentemente e nem mesmo poderia. Desta forma, o resgate da identidade que se construiu no passado está a todo o momento presente.

Na situação que se apresenta, a ex-península, chamada agora de “outra ilha”, se lança ao mar em nova navegação “à procura de homens imaginários” (SARAMAGO, 1986, p.39) como “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, 1986, p.27). Esse novo lançar-se ao desconhecido remete não somente às descobertas que se fizeram em outros tempos e à outras glórias, mas à apreensão dos que em terra ficavam por aqueles que partiam. Procura-se assim por bravos homens, agora imaginários, que agigantaram pequenas terras e levaram Portugal a toda parte.

Embarcados, por assim dizer, em outro navio – a jangada de pedra – que agora leva a todos, Portugal viaja novamente, afinal, “ninguém foge ao seu destino” (SARAMAGO, 1986, p.74), e o fado português não é qualquer senão abrir caminhos pelos sete mares a fazer descobertas e traçar trajetórias a novos mundos. Contudo esta não é uma simples viagem e seu destino é incerto. Qual será o destino, quais os louros, e mais, por quem se verterão as lágrimas desse novo mar? Saramago então nos diz: “não te dêem cuidado os sentidos completos, (...) uma viagem não tem outro sentido que acabar-se... diz-me que fim tiveste e direi que sentido pudeste ter” (SARAMAGO, 1986, p.101).

Atestadamente o acontecimento mais chamativo do livro, o deslocamento da península não é gratuito, mas o meio pelo qual a proposta do autor pode ser concretizada. No caso, pelo improvável, pelo impossível e pelo imaginário, todos os que estão presentes e presenciando o irreal são forçados a se ajustarem à nova configuração da sociedade.

Saramago então relaciona muito acertadamente o movimento da “ilha” com um acelerador de partículas. Estes equipamentos são utilizados para fornecer energia a partículas mínimas constituintes dos átomos para que se aumente a concentração de seus componentes de forma a controlá-los com mais exatidão, o que possibilita conhecê-las melhor. Outro modo de fazer conhecer essas partículas “aceleradas” é chocá-las com outras partículas ou sólidos, o que permite também conhecer melhor o alvo com o qual se deu a colisão.

Desta maneira, sendo a ex-península um “acelerador de partículas”, temos dois países como átomos reagentes e toda uma população como elétrons a serem acelerados. Esta aceleração se dá com a reviravolta na situação de sua terra que faz se potencializarem traços característicos e coletivos que identificam este grupo como uma só unidade. Resultante dessa concentração de elementos comuns que nos possibilita “conhecê-los melhor”, outro elemento se acrescenta nesse processo de revelação de identidades. O deslocamento em linha reta da ex-península leva-a em rota de colisão direta com as ilhas de Açores, situado à altura de Lisboa. Lisboa é evacuada, assim como as ilhas e especulam-se quais serão os resultados de

tal choque. Espera-se que finalmente possa a “península” parar sejam quais forem as consequências desse impacto.

Eis que – dando sequência à série de acontecimentos inesperados – a ex-península, ilha navegante, desvia-se para o norte a fim de escapar ao obstáculo que se apresenta como se ao leme da gigante massa de pedra houvesse comandante experiente. Mais uma vez, os fatos não se resumem em si. O desvio da viagem é também “desvio” dos viajantes que novamente precisarão se reencontrar dentro da própria terra que a cada momento toma rumos diversos. Pouco depois há outro movimento em direção ao ocidente antes que se detenha em meio ao atlântico norte.

Surprendemo-nos então com um giro de 360° graus da península em sentido anti-horário que ilustra a completa transformação ocorrida na vida daqueles ali presentes. A vida tornou-se outra, o lugar de ser – apesar de a terra que os sustenta ser a mesma – tornou-se outro, e por consequência uma nova conduta se faz necessária. Tudo estava mudado, o sol passou a nascer no poente, puseram-se ali de ponta cabeça, estavam “sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e os tempos para elas” (SARAMAGO, 1986, p.202).

Subjacente a toda peripécia que se desenrola sob nossos olhos, jaz a proposta ibérica de Saramago, já a esta altura indisfarçável. Com Portugal e Espanha desconectados do território europeu, estes países serão obrigados a reformular-se e redescobrir suas funções e identidades no cenário mundial. Por sua vez a Europa não menos terá de se repensar, visto que dois importantes países constituintes – e talvez fundamentais – de sua história e construção não mais os ‘pertencem’.

Zarpada a península, surge num diálogo de personagens o questionamento de que mal poderá sofrer Veneza com o resultante movimento dos mares, e já então percebemos que a ruptura continental não foi a única. O personagem interpelado, frente à questão resolve-a definitivamente com uma afirmativa curta e direta, diz não terem responsabilidades, pois “já não somos europeus” (SARAMAGO, 1986, p.47). Mas esta não é a certeza de todos. Assustados pelo deslocamento da península, muitos portugueses e espanhóis promovem verdadeiro êxodo em direção ao continente à procura de segurança.

Sob a perspectiva continental, a Europa desprovida de parte de seu território não consegue evitar uma crise de identidade. Assim, jovens de todas as nações em manifestação de solidariedade – e muito provavelmente impressionados pelo ocorrido – vão às ruas gritar “nós somos ibéricos”. Os governos promovem debates em canais de televisão numa tentativa

de aplacar os ânimos gerais, mas apenas investidas policiais impõe o controle nas ruas. Curioso salientar que a expressão é grafada em vários idiomas europeus do sueco ao búlgaro, sendo que o primeiro deles foi o francês “nous sommes ibérique” (SARAMAGO, 1986, p.106), talvez em alguma referência ao espírito revolucionário gaulês.

A ideologia do iberismo é então apresentada sob diferentes nuances e perspectivas, sobretudo no grupo de personagens que se une, fossem uma colcha de retalhos que cobriria a ex-península de suas próprias diferenças fazendo de todos um só povo, com todas as suas diferenças e principalmente suas semelhanças.

A ligação entre os personagens (três portugueses e dois espanhóis, além do cão que os acompanha) se desenvolve aos poucos, mas é ao mesmo tempo vertiginosa. Em pouco tempo de convivência se tornam amigos e companheiros como se a muito vivessem juntos, ou de outro passado se conhecessem. É assim que se tornam parceiros José Anaiço e Joana Carda, Joaquim Sassa e Maria Guavaira, Pedro Orce e o cão.

Amigos e companheiros de viagem seguem todos um rumo incerto. Assim como a península que deixou seu lugar, eles deixam seus lares e decidem-se por um plano de vida incomum, uma vida cigana, de posse apenas de uma galera puxada por cavalos e algumas mudas de roupas usadas que revenderiam para que sustentassem ao menos uma alimentação diária. A escolha por este modo de vida não significa apenas renunciar a uma sociedade que rui em vista da falta de destino, mas também uma afirmação da possibilidade de escolhas sobre um futuro comum, afinal “as pessoas nascem todos os dias” (SARAMAGO, 1986, p.175), e por mais que carreguem um longo passado, sempre é possível tomar novas atitudes e decidir por novas alternativas.

Esta união porém não ocorre sem percalços. A certa altura da viagem, comovidas as mulheres deste grupo com a solidão de Pedro Orce, primeiro Maria Guavaira e depois Joana Carda entregam-se ao velho espanhol em atos de solidariedade para com este, mesmo cientes de seus “compromissos” com os parceiros. Ressentidos, tanto Joaquim Sassa quanto José Anaiço decidem abandonar o grupo e seguir caminhos próprios, porém refazem sua posição aos dizeres das mulheres:

Assim como nos juntámos, assim poderemos separar-nos (...), mas se para justificar a separação for preciso encontrar um culpado (...) e se entendem que o que fizemos terá de ser explicado, então andávamos equivocados desde o dia em que nos conhecemos. (...) e, se partir, o mais certo é que nos separemos todos, porque eles não serão capazes de ficar conosco nem nós com eles, e não é porque não nos amemos, será por não sermos capazes de compreender (SARAMAGO, 1986, p.195)

Com este discurso Saramago dá voz a todos os sentimentos de Portugal e Espanha ao longo dos tempos, memórias de disputas, dominações e guerras que fizeram com que estes dois países se tornassem o que são.

Mais adiante, outro evento indica a chave para um futuro comum, e este é quando Maria Guavaira e Joana Carda se descobrem grávidas em momento coincidente de um surto de gravidez por todo o território ibérico. Para nossas personagens o não conhecimento dos pais, mas a final aceitação de Joaquim e José é sinal de reconciliação. Já no âmbito das identidades nacionais que neste instante começam a se reestruturar, essas crianças são indicativo veemente de novo futuro em vista de sua potencialidade de aprender a lidar com as dificuldades e diferenças que desde o início da existência se impõem em seu caminho, mas nem por isso deixam de seguir em frente.

4. Ninguém foge a seu destino

*“Eu estou depois das tempestades”
Grande Sertão Veredas*

Qual viria a ser o destino dos viajantes daquela jangada de pedra não se sabia, mas a viagem ainda não havia terminado, e mesmo que houvesse, muito haveria que se fazer nesta nova situação. Sabe-se, no entanto, dos frutos proporcionados pela viagem de Salomão, mas qual terá sido o fim de Subrho, não podemos responder.

Saramago bem nos lembra que “nenhuma viagem é ela só (...) todas sucedem-se e acumulam-se como as gerações” (SARAMAGO, 1986, p.169), o que nos remete ao começo desta longa viagem, quando à procura de caminhos a novos mundos se lançaram ao mar portugueses e espanhóis. Derrida, em um de seus pontos cruciais considera o arquivo como elementos fantasmas, espectros que nos rodeiam e são acessados de maneira aleatória e desconexa. Fala-se mesmo de lembrar o que não aconteceu, mas de intenções de ações não concretizadas.

Em nosso caso, somos resultado de muitas águas, e há muitas ainda a serem percorridas, mas claro, não para continentes, e sim, consciências. Passados esquecidos ou recalçados abrem espaço para novas possibilidades de invenções de presentes e futuros; que o que ficou venha à tona e nos auxiliem em novas navegações. Contrapostas as viagens realizadas, do robusto elefante, e da frágil jangada – alegoricamente a primeira para o interior de nós mesmos para nos descobrirmos e certificarmos em confiança e confidência, a segunda para o exterior que a todo momento se reconfigura e precisa ser redescoberto – fica a dica para não deixarmos nossos arquivos desatualizados, ainda mais em tempos tão velozes como

os nossos. Fica evidente, depois de tudo, ser preciso uma nova vida para nossa sociedade, seja qual for; “precisa-se novo tratado de Tordesilhas” (SARAMAGO, 1986, p.199).

SUMMARY: "Cultural archives in Saramago's journeys" is based on the books *The Elephant's Journey* (2008) and *The Stone Raft* (1986) in which Portugal are located in two distinct historical contexts of the world scene. Under these prospects the archive of colonization is visited and brings an additional view over European consolidation around the world, since the extra-European society is nothing but an offshoot of the civilization of the old continent.

Keywords: Saramago, Archive, Journey.

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1995].

SARAMAGO, José. A jangada de pedra. Rio de Janeiro: Record/Atalaya, (sem data) [1986].

_____. A viagem do elefante. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

As águas em errata: o mar em *Memorial de Aires*, de Machado de Assis

Gilberto Araújo¹

RESUMO: Este trabalho pretende avaliar as ondulações simbólicas do mar no romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Amparados pelas reflexões teóricas de Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, procuraremos demonstrar em que medida, no romance crepuscular de Machado, à tradicional semiologia eufórica associada ao movimento incessante das águas marinhas subjaz a disforia corrosiva do tempo.

Palavras-chave: literatura brasileira; século XIX; Machado de Assis; Memorial de Aires; mar.

“a água é o elemento melancolizante”
(HUYSMANS *apud* BACHELARD, 2002. p. 94)

Memorial de Aires, o último romance de Machado de Assis, congrega na epígrafe duas cantigas galego-portuguesas: a primeira, de João Zorro, é de amor, em que o eu-lírico masculino declara ter mandado “lavar barcas novas”, “em Lixboa, sobre lo mar”, possivelmente para transportar sua “senhor”; na outra, uma cantiga de amigo escrita por Dom Dinis, a voz feminina, como é de praxe no gênero, informa à mãe que partirá para encontrar o amigo. O diálogo das duas cantigas aninha uma atmosfera de realização amorosa, como se a cantiga de amigo respondesse à solicitação da cantiga de amor. Ou seja, o homem que fala no primeiro texto converte-se no “amigo” da “senhor” do segundo, insinuando simultaneamente a união afetiva das vozes dos dois poemas e, por extensão, a hibridização das duas tradições literárias galego-portuguesas, como a sugerir que a cantiga de amigo embarcasse nas “barcas novas” lavradas na de amor.

A cena inicial do livro estabelece, no entanto, uma descontinuidade semântica em relação às epígrafes: se das “barcas novas” “sobre lo mar” nelas ancoradas intuía-se a vitalidade de um amor potencialmente realizável, na abertura do romance, o espaço destacado é fúnebre: o cemitério de São João Batista. Nele, três personagens são apresentados: o Conselheiro Aires, sua irmã, Rita, e Fidélia; aquele, velho diplomata aposentado; as mulheres, ambas viúvas, levam flores aos maridos defuntos. Os três, inseridos no cemitério, iniciam o romance timbrados pelo signo da morte, da não-vida, simbolicamente oposto ao prefigurado pelas cantigas na epígrafe.

¹ Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

O personagem Conselheiro Aires é também narrador de *Memorial de Aires*, texto híbrido que flutua entre o romance e o diário. A rigor, podemos dizer que se trata de um romance organizado na forma de diário, na medida em que se estrutura a partir de anotações e confissões (em maioria, datadas) do diplomata. No entanto, conforme argutamente observou Mário de Alencar, ao contrário da maior parte das autobiografias paginadas em diário, no *Memorial*, “Aires fala pouco de si; o mais e principal que ele escreve no seu registro é a observação feita em outros” (ALENCAR, 1995, p.53). Exemplo disso é a entrada do dia 16 de janeiro de 1888, na qual Aires registra o convite para as bodas de prata do casal Aguiar – D. Carmo e Aguiar –, a serem comemoradas no próximo dia 25 na casa dos aniversariantes. O Conselheiro decide ir ao festejo e, inesperadamente, lá encontra Fidélia, que, supunha ele, teria apagado a vida no luto pelo marido. A descrição do momento em que a viúva chega à casa dos Aguiar merece atenção:

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As joias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga (...).
Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma ideia de rigidez; ao contrário, é flexível. (ASSIS, 1975, p.75)

A indumentária de Fidélia reveste uma mudança sutil de comportamento: se a viúva mantém os corais e o medalha, a mulher usa “joias e um raminho de miosótis”, adornos que, em certa medida, expressam o resgate da condição anterior à morte do marido – de dama vaidosa e atraente. Ratifica-se a alteração que se opera em Fidélia pelo comentário do narrador, que destaca a flexibilidade da personagem.

Ao fim da mesma entrada, o diplomata localiza, de maneira algo despreziosa, a casa dos Aguiar: “esqueceu-me de dizer que a casa Aguiar é na praia do Flamengo, ao fundo de um pequeno jardim, casa velha mas sólida” (ASSIS, 1975, p.78). Como se sabe, na tradição ocidental, o jardim e a casa por ele decorada simbolizam espacialmente a família burguesa, cujo alicerce central é o casamento. Na passagem do *Memorial*, a “casa velha mas sólida” conota o casamento duradouro do casal Aguiar, que, afinal, comemorava as bodas de prata; em frente à casa dos velhos, está o mar, que já comparecera na epígrafe como extensão viabilizadora da realização amorosa e detentora de traços de renovação (“barcas novas”). Curiosamente, apenas depois de ter destacado a ligeira metamorfose de Fidélia, Aires fixa a

casa dos Aguiar na praia. A justaposição narrativa dessas informações parece indicar que, a despeito da solidez e da velhice – da casa e das personagens –, ainda há vida, principalmente em Fidélia, à primeira vista morta com o marido. O signo que coroa a juventude latente é, juntamente com “as joias e um raminho de miosótis”, o mar, com seu peculiar e incessante dinamismo.

É-nos lícito, portanto, aproximar o espaço em que vivem as personagens do *Memorial* do comportamento delas na narrativa. Assim, o velho casal Aguiar mora em uma casa igualmente vetusta; a força do relacionamento, festejada nas bodas de prata, é projetada na casa pelo adjetivo “sólida”. Além disso, o casal mora em frente ao mar, diante do qual, porém, só mantém postura contemplativa. A velhice e a solidez, ambas estáticas, confrontam-se com o movimento constantemente renovado do mar. Voltemos à obra.

Na entrada do dia 4 de fevereiro de 1888, somos apresentados ao afilhado do casal Aguiar, Tristão, de cuja biografia um ponto nos interessa sobremaneira. O menino, filho de pai português, ao saber que os pais iriam à Europa, decide viajar com eles, a despeito dos pedidos da madrinha para que ele ficasse: “Tristão, que se preparava para os estudos, tão depressa viu apressar a viagem dos pais, quis ir com eles. Era o gosto da novidade, a curiosidade da Europa, algo diverso das ruas do Rio de Janeiro, tão vistas e tão cansadas” (ASSIS, 1975, p.84).

Visitar o Velho Mundo corresponde, ironicamente, a contactar a novidade, pois, no Novo Mundo, só há a mesmice, estampada nas ruas “tão vistas e tão cansadas”. Sendo fiel ao que representara nas epígrafes, o mar é, também aqui, o caminho de superação da contrariedade e de acesso à satisfação.

O jovem, todavia, ao contrário do que prometera à madrinha, não retorna rapidamente da Europa. Lá termina os estudos e, anos mais tarde, volta para resolver negócios; aproveitando a ocasião, visita os padrinhos. Por frequentarem ambos a casa dos Aguiar, Aires e Tristão se aproximam, o contato se aprofunda, e os dois tornam-se amigos. No dia 4 de agosto, eles se encontram, pela primeira vez, em ambiente externo à casa do Flamengo: “Indo a entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos, Tristão que olhava para o lado da barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa” (ASSIS, 1975 ,p.123).

Tristão, à mirada perspicaz de Aires, denuncia na direção do olhar o desejo de retornar à Europa. Na barca, o jovem revela ao Conselheiro ter sido naturalizado português, informação que legitima sua adequação ao espaço europeu, associado, na primeira camada do *Memorial*, à juventude. Para Tristão, a Europa é um ambiente que se fez natural, fato que, por

um lado, ressalta o bem-estar do rapaz no estrangeiro, mas que, por outro, denuncia o caráter postiço da naturalização.

Aires, na mesma circunstância, evoca um dado da toponímia morta do Rio de Janeiro: “criei-me com a Praia-Grande; quando o senhor nasceu a crisma de Niterói pegara” (ASSIS, 1975, p.124). A informação, aparentemente acessória, ganha relevo por desestabilizar a associação das águas a uma espécie de euforia da inovação, conforme até então o romance parecia sugerir. Sob as ondulações do nome, escoa a água da vida. O episódio indicia a ilusão contida no movimento, que, maquinando mudanças aparentemente neutras (como alterar o nome de uma região), velam, no fundo, a aproximação inexorável da morte. Alteram-se os modos de compreensão vida ou as maneiras de a ela se referir, mas ela continua a ser incessantemente sugada pelo tempo.

Aires, por exemplo, ao retornar da Europa, onde viveu por muitos anos em decorrência da carreira diplomática, não encontra mais aqui os componentes do seu passado; no seu lugar, um vazio a que José Paulo Paes chamou de “passado abolido”: “o Conselheiro Aires pertence, em verdade, ao Brasil abolido, ao Brasil do velho imperador, que foi quem lhe conferiu, explica a ele a Flora em *Esau e Jacó*, o título de Conselheiro” (PAES, 1985, p.35). De maneira semelhante, podemos dizer que Tristão não encontra o mesmo Brasil que deixou ou, e isto é mais relevante, que, ao voltar para a Europa, não encontrará o mesmo Velho Mundo, que, assim como o Novo Mundo, também se renova à medida mesma que envelhece. Além disso, o pronome de tratamento empregado por Aires para se dirigir a Tristão – “senhor” – desempenha papel irônico, insinuando que o jovem igualmente será senhor e perderá sua “Praia-Grande”. Paulatinamente, portanto, o vigor simbólico derramado pelo mar é posto em xeque. Prossigamos com o diário.

No dia 22 de outubro, em outra conversa com o Conselheiro, na casa deste, Tristão informa-lhe que Fidélia retomou uma atividade abandonada desde a morte do marido: a pintura. O resgate da prática adormecida é outro vetor das mutações vivenciadas pela personagem. A viúva inicialmente desejava pintar o jardim de casa, mas, acatando sugestão de Tristão, decide mudar a matéria do quadro:

– Se ela sabe pintar pareceu-me que, melhor quadro que o seu jardim, é um trecho marinho do Flamengo, por exemplo, com a serra ao longe, a entrada da barra, algumas ilhas, uma lancha etc.. A madrinha concordou logo, e foi propor à amiga a troca do quadro. (ASSIS, 1975, p.163).

Tristão propõe o deslocamento do pincel de Fidélia do jardim para o mar. Conforme mencionamos, a arquitetura doméstica, incluindo o jardim, simboliza espacialmente a união burguesa, cujo pilar central é o casamento. No caso de Fidélia, o luto é a prática mantenedora dessa coluna, parcialmente erodida pela morte do marido. A chegada de Tristão carcome mais fortemente a pilastra, pois acena à Fidélia a possibilidade de um novo relacionamento. O que subjaz à proposta do moço é, portanto, um convite à renúncia ao luto em favor de uma nova aliança, ou seja, é um apelo à quebra da fidelidade embutida no nome da viúva Fidélia.

À indicação feita pelo jovem soma-se outra, do velho Aires:

No meio da conversação tive uma ideia; disse-lhe que Dona Carmo, que lhes queria tanto, em vez de propor à amiga a simples tela da praia, devia propor-lha com alguma figura humana. A dele ficaria bem para lhe lembrar, quando ele partisse, a pessoa do filho pintada pela filha (...)

Não ponho aqui o sorriso [de Tristão] porque foi uma mistura de desejo, de esperança e de saudade (ASSIS, 1975, p.64).

O Conselheiro propõe, a nosso ver, menos uma substituição do que uma gradação, uma vez que, a rigor, inserir Tristão no quadro não pressuporia excluir o mar; ao contrário, faria conviverem ambos na tela. As sugestões de Tristão e de Aires traçam um percurso curioso em relação ao substrato da pintura: JARDIM – MAR – TRISTÃO. Como se percebe, tanto no quadro, quanto na vida, para se chegar a Tristão é preciso passar pelo mar. Dado que, em *Memorial de Aires*, o mar e o além-mar são, em primeira análise, associados à reconstrução e ao renascimento, a única maneira de Fidélia obnubilarem a sombra do marido é partir para a Europa e lá viver com Tristão. A sugestão do Conselheiro ecoa intensificada no final da narrativa: “Viva a mocidade!” (ASSIS, 1975, p.219).

O alvitre ainda exige aprofundamento. Depois de ouvir o Conselheiro, Tristão arma um sorriso, mescla “de desejo, de esperança e de saudade”. Cada um dos ingredientes da mistura afina-se com mais intensidade (embora sem exclusividade) a um tempo específico: o desejo, ao presente; a esperança, ao futuro; a saudade, ao passado. Na perspectiva de Tristão, o alvo do desejo é Fidélia, com quem o jovem espera viver na Europa. A saudade se dissolve entre o Velho e Novo Mundo: aqui, o jovem augura o retorno à Europa; lá, talvez permaneça saudoso dos padrinhos. Do ponto de vista de Fidélia, a esperança é, possivelmente, partir para Europa com Tristão e, lá, alimentar, à distância, a saudade do marido morto. Para ambos, a saudade é extraída de um passado consignado pela morte (efetiva, no caso do marido de Fidélia, ou iminente, no caso dos Aguiar); a esperança projeta o deslocamento para a Europa;

e o desejo é o outro. Curiosamente, a entrada do diário em que a aproximação afetiva dos jovens começa a ser esboçada é encabeçada pelo número 22...

A equação temporal ternária sobrepõe-se à gradação antes apontada, referente ao quadro pintado por Fidélia: sob jardim – mar – Tristão deposita-se PASSADO – FUTURO – PRESENTE. As sequências correspondentes revelam a condição fictícia do presente, uma espécie de não-tempo balizado pela superação do passado e pelo assédio do futuro, que, ao se tornar presente, brevemente estará adormecido no passado. O caráter cíclico da vida manifesta uma concepção de tempo condizente com aquela defendida por Schopenhauer, segundo quem

cada instante da duração (...) apenas existe com a condição de destruir o precedente que o engendrou, para ser também, em breve, por sua vez anulado; o passado e o futuro, abstração feita das consequências possíveis daquilo que eles contêm, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos, e o mesmo se pode dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois (SCHOPENHAUER, s/d, p.13)

A simbologia eufórica do mar vital e renovador é, assim, desmontada, não resistindo às camadas mais profundas do texto, visto que sequer as águas são poupadas do eterno retorno. Dessa forma, nas entrelinhas de *Memorial de Aires*, Machado denuncia, como fizera em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que “o minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer a eternidade, e traz a morte” (ASSIS, 1999, p.36).

Examinemos outra conversa entre Tristão e Aires:

Volto espantado das Paineiras. Lá fui hoje com Tristão. No fim do almoço, acima da cidade e do mar, ouvi-lhe nem mais nem menos que a confissão do amor que dedica à formosa Fidélia. Uso os seus próprios termos: dedica à formosa Fidélia. O verbo não é vivo, mas pode ser elegante, e em todo caso, exprime a unidade do destino. As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só pessoa (ASSIS, 1975, p.174).

Antes de avaliarmos a relevância do verbo empregado por Tristão, refletimos sobre espaço em que o afilhado do casal Aguiar confessa o amor por Fidélia: “acima da cidade e do mar”. Até esse ponto da narrativa, os encontros de Tristão com Aires aconteceram na cidade (na residência dos padrinhos ou na do Conselheiro) ou no mar. Distanciando-se dos demais espaços da narrativa, este, superiormente instalado, merece análise mais detida.

Conforme viemos apontando, na superfície significativa de *Memorial de Aires*, opõe-se a cidade do Rio de Janeiro ao mar, isto é, a velhice/morte à juventude/vida. Ora, se

levarmos em conta a sofisticada consciência do narrador machadiano, mais coerente com essa oposição seria encenar a confiança de Tristão nas proximidades do mar. Contudo, situando a cena “acima da cidade e do mar”, o narrador parece indicar-nos que a relação entre os sentimentos e o espaço não é imanente, mas, pelo contrário, estabelecida por uma subjetividade. Os espaços não carregam em si atributos; somos nós quem os ressignifica. Assim, Tristão e Fidélia atrelam a cidade do Rio de Janeiro à decrepitude, porque projetam na Europa os traços de inovação e modernidade. Conquanto o além-mar esteja, para os jovens, enfeixado no campo semântico da juventude, não podemos nos esquecer de que o narrador reiteradamente nos adverte sobre a corrosão contínua praticada pelo tempo, que, obviamente, não se adequa às construções simbólicas por nós engendradas.

Como se vê, no *Memorial*, o espaço, bem como o tempo, é antes virtual que real ou, consoante escreve Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, “a coisa, com efeito, apenas existe em virtude ou em vista duma outra da mesma natureza que ela e submetida em seguida à mesma relatividade” (SCHOPENHAUER, s/d, p.13). Na verdade, o que impele Tristão e Fidélia ao deslocamento para a Europa é mais a possibilidade de viver livremente o amor (sem reparti-lo com a atenção aos padrinhos idosos ou com o respeito ao marido morto) que o repúdio à senilidade incrustada na terra tropical.

Pensemos, agora, no verbo “dedicar”. O narrador destaca uma interessante nuance semântica do verbo: “exprime a unidade do destino”. Inferimos da declaração que aos jovens o *fatum* reservaria a vivência das pulsões (“Viva a mocidade!”), ao passo que aos velhos restaria aguardar a cessação da vida. Sobre a ação do destino, é igualmente valiosa a remissão à entrada do dia 5 de dezembro: “a marinha está quase pronta. Mana Rita veio encantada da tela, da autora e da dona, porque Fidélia destina a obra a Dona Carmo” (ASSIS, 1975, p.177). Do pequeno excerto conclui-se que Fidélia compactuou com a sugestão de Tristão em pintar o mar. Destaque-se, além disso, a utilização do verbo “destinar”: conforme sublinhara o narrador na passagem anteriormente estudada, Tristão “dedica” amor à Fidélia, e o verbo “exprime a unidade do destino”. O *topos* do destino, portanto, aproxima as duas dedicatórias. Cotejemo-las:

REMETENTE	AÇÃO	OBJETO	BENEFICIÁRIO
Tristão	dedica	Amor	Fidélia
Fidélia	destina	Obra	D. Carmo

A comparação dos elementos da tabela indica que à Fidélia é dedicado um sentimento vivo, enquanto à D. Carmo é oferecida a vida simulada numa tela. À Fidélia oferta-se um sentimento real, efetivamente capaz de alterar um estado de coisas (afinal, ela rompe o luto e parte com Tristão para a Europa); à sra. Aguiar, contudo, já não se consagra um atributo da vida verdadeira, antes da vida postiça, visto que, à proximidade da morte, a vida não mais chega a ela, mas dela se esvai, restando-lhe apenas contemplar um simulacro de vida. A imediação da morte, no romance crepuscular de Machado de Assis, retira dos idosos os predicados vitais, roídos pelos distintivos da morte próxima. Talvez em decorrência disso, o Conselheiro, que diz não ser mais deste mundo, afirma obsessivamente: “*I can give not what men call love*”. A impossibilidade de amar corrobora, no diplomata, o afastamento da vida / a aproximação da morte.

A oposição entre ser destinatário da vida real e da vida postiça reaparece, com mais nitidez, em outra passagem da obra:

A verdadeira causa [de Tristão decidir não viajar para a Europa] – ou uma delas, estava hoje no Flamengo, acabando a marinha. Tristão lá estava também, e ambos faziam a estética um do outro. Ele admirava menos a tela que a pintora, ela menos o espetáculo que o admirador, e eu via-os com estes olhos que a terra fria há de comer. Dona Carmo dava-me a parte da atenção a que a cortesia a obrigava, mas tão somente essa. Olhava para os dois a miúdo, a espreitá-los, e, se fosse preciso, a animá-los. Mas já não era preciso. Um e outro esqueciam-se de nós e deixavam-se ir ao som daquela música interior (...) (ASSIS, 1975, p.181-2).

É evidente a preferência recíproca de Tristão e Fidélia, fazendo ambos a “estética um do outro”. Os dois desprezam a “tela” e o “espetáculo” em valor da “pintora” ou do “admirador”, isto é, trocam a mediação pela coisa-em-si, a simulação pela pulsão. Aos velhos da cena, Aires e D. Carmo, resta apreciar a pujança da juventude, contraste reforçado pelos olhos magnetizados dos moços em oposição àqueles que “a terra fria há de comer”. Esta sequência, em que os dois jovens se admiram é, mais uma vez, escrita no dia 22 de dezembro, 2 meses depois de Tristão, na entrada do dia 22 de outubro, sugerir à Fidélia que, em vez do jardim, pintasse o mar. A profusão de “2” realça quão inevitável era a união do casal, consoante, aliás, “exprimia a unidade do destino”.

Se, ainda na cena em que Tristão segreda a Aires o amor pela viúva, deslocarmos nossa atenção do verbo para o adjetivo veiculado à Fidélia – “formosa” – extrairemos associações rentáveis. No romance, “formosa” especifica somente dois substantivos: Fidélia e

Praia. A Praia Formosa abriga a residência do Padre Bessa, que batizara Tristão e que, a pedido do jovem, celebrará seu casamento. Apesar de o sacerdote também ser velho, tem sua imagem levemente iluminada de juventude, na medida em que, no texto, celebra cerimônias enaltecedoras da vida. Como os espaços são contaminados pelos personagens que os preenchem, a Praia Formosa também porta certo frescor de mocidade. Desse modo, um detalhe aparentemente corriqueiro ganha significação especial: ao compartilharem – e, insistimos, somente elas são caracterizadas por “formosa” – do mesmo atributo, Fidélia e a Praia se aproximam naquilo que ambas possuem de inovador. Ratificando a aproximação, temos, no final da narrativa, a designação de Fidélia pelo irônico sintagma “formosa esposa”, como a sugerir que a formosura da nova esposa descarta a fidelidade da ex-viúva. Não nos esqueçamos, todavia, do que Pandora relevou a Brás Cubas: “grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 1999, p.36), advertência esboçada, inclusive, na figura vetusta do Padre Bessa e, conforme nos lembra Bachelard, na própria simbologia da água, elemento que remete mais à morte que a vida:

a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (...) A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (BACHELARD, 2002, p.6-7).

Avancemos seis dias e ancoremos no dia 28 de dezembro, data que encerra o ano de 1888 no diário do Conselheiro Aires. A ausência das datas comemorativas de fim de ano – o Natal e o então chamado Ano-Bom – endossa, pela lacuna, o tom disfórico do romance, em cujos limites o dinamismo contido nessas datas, ainda que convencional, não caberia. Às onze horas da noite do dia 12 de fevereiro do ano seguinte, Aires escreve que Aguiar adoce, como de ordinário acontece aos velhos do romance, e o Conselheiro vai visitá-lo. Tristão não estava na Praia do Flamengo; fora a Botafogo, à casa de Fidélia (gradativamente, os afilhados se afastam da “casa velha mas sólida”). Durante a visita, D Carmo se divide entre atender o diplomata e cuidar do marido: “interrogativa e inquieta, [D. Carmo] apalpava a testa e o pulso do marido; logo depois aceitava a ponta da conversação que ele lhe dava, acerca da Fidélia e do Tristão, e noite passou assim alternada, entre o bater do mar e do relógio” (ASSIS, 1975, p.192). O bater do mar e o bater do relógio são, como se nota, implantados em dois campos

semânticos opostos. No entanto, acreditamos que a relação de antonímia só é possível em um primeiro plano de leitura, de acordo com o qual o mar apontaria para a saúde e para a vitalidade, e o relógio, para a doença e para o esgotamento. Os semas antagônicos, porém, se atraem por ação do tempo, isto é, o bater do mar também é compassado pelo bater do relógio, alertando-nos de que a vida é, em essência, perecível. Em contrapartida, enfatizando a euforia do casamento iminente de Tristão e Fidélia, o narrador lança a cerimônia em data posterior à abolição dos escravos, requerida no romance menos como extrato histórico do que como índice narrativo. Na comemoração do casamento, Tristão recebe um bilhete dos pais verdadeiros, que estão, como se sabe, na Europa:

Tristão leu as palavras [dos pais, felicitando-lhe o casamento] para si e depois para todos, e o papel correu a mesa. Naturalmente os recém-casados apertaram as mãos, e Dona Carmo adotou o texto da verdadeira mãe com o seu olhar de mãe postiça; eu deixei-me ir atrás daquela ternura, não que a compartisse, mas fazia-me bem. Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica (ASSIS, 1975, p.209-10)

O caráter postiço de D. Carmo não diz respeito, portanto, apenas à maternidade, mas também à vida: sua presença no mundo dos vivos passa a ser artificial. Os jovens se inserem, por desdobramento, no campo do não-postiço, do natural, pertinência à vida projetada no além-mar. Outra vez munido de ironia, o narrador, por justaposição narrativa, fornece aos recém-casados uma pista de que água “acaba sempre em sua morte horizontal” (BACHELARD, 2002:7), recorrendo à estratégia do “defunto autor”: “já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica”. Em certa medida, podemos dizer que Tristão e Fidélia fizeram o oposto: afastaram-se da praia, com as costas para a gente que fica, vislumbrando nas águas somente a vitalidade nelas contida, sem considerar, no entanto, a morte delineada no horizonte.

No dia 26 de maio de 1889, apesar do convite dos afilhados, D. Carmo e o marido recusam viajar com eles. Em 18 de julho do mesmo ano, os jovens partem do inverno americano para o verão europeu; todos os levam a bordo, à exceção de D. Carmo. Se aceitarmos a leitura biográfica, sugerida por Mário de Alencar – e não recusada por Machado –, segundo a qual D. Carmo representaria Carolina, verificamos haver coerência no fato de a personagem ser a única a não entrar no mar, ficando, com perdão do trocadilho, enterrada na cidade, enquanto os jovens partem. Descartado o biografismo, a opção ainda se sustenta, uma vez que reforça a vida postiça da personagem, consoante já demonstrara a dedicatória do quadro a ela anteriormente feita.

Chegamos, então, à última entrada do diário, cuja data já foi dissolvida pelo tempo, deixando-nos apenas a rasura “sem data”. A porta da “casa velha mas sólida” do casal Aguiar está aberta: convite pouco criterioso à entrada de visitante ou chamada inapelável para a saída do casal em direção ao espaço que abria o romance, o cemitério de São João Batista? Pela porta, entra Aires para visitar os velhos, que estão “olhando um para o outro” (ASSIS, 1975, p.219). Por uma das “inesperadas simetrias” do livro, temos aqui um eco deturpado da passagem antes encenada por Tristão e Fidélia: agora, os olhos, decrépitos, fazem a não-estética um do outro e “consolava-os a saudade de si mesmos” (ASSIS, 1975, p.219). “Saudade” de quando contemplavam a “estética um do outro”. “Si mesmos” que, em simetria embaciada, faz paralelo com o casal de afilhados que partiu: ambos se juntam pelo amor – no redemoinho da vida (pulsante, portanto), em um caso; à beira da morte (postição), noutra. Aguiar, “com as mãos sobre os joelhos”, e D. Carmo, com “os braços cruzados à cinta”, melancolicamente se fecham para a vida.

Todavia, embora, com a viagem final dos jovens, o mar possa parecer, ao cabo, reduto da felicidade amorosa, julgamos conter ele mais traços disfóricos que eufóricos, conforme corroboram as simetrias entre os dois casais, pois, afinal, duas retas paralelas se encontram no infinito. Novamente, encontramos respaldo teórico em *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard: “a Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco’. Morrer é verdadeiramente partir” (BACHELARD, 2002, p.76).

O desfecho de *Memorial de Aires*, ao contrário do que ocorre em *O guarani*, em que a partida final dos jovens enamorados conota a gênese da pátria brasileira, confirma que “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 1999, p.82-3), ou seja, as águas e a juventude nelas espelhada são também erratas cujo fim é a destruição.

ABSTRACT: This paper aims to evaluate the sea’s symbolic ripples in the romance *Memorial de Aires*, by Machado de Assis. Supported by Gaston Bachelard’s theoretical reflexions in *A água e os sonhos*, we will try to demonstrate how the traditional euphoric semiology associated with the incessant movement of marine waters coexists with the time’s corrosive dysphoria, in Machado de Assis’ twilight romance.

Key words: Brazilian literature; nineteenth century; Machado de Assis; Memorial de Aires; sea.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Mário de. “Memorial de Aires”. In: *Alguns escritos*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, pp. 53-61.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires* (Edições críticas de obras de Machado de Assis). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3.^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAES, José Paulo. “Um aprendiz de morto”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.13-36.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés, s/d.

As Minas Fragmentadas e a Comunidade Imaginada: a Dialética da(s) Identidade(s) em a *Menina do Sobrado*

Elaine Gonçalves Maciel¹

RESUMO: Este trabalho traz discussões acerca daquilo que conhecemos por “identidade mineira”, partindo do livro autobiográfico *A Menina do Sobrado* de Cyro dos Anjos. Para tanto, fundamenta-se no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, de Jacques Lacan, e no texto *As Culturas Nacionais Como Comunidades Imaginadas*, de Stuart Hall. A intenção, contudo, não é engessar Minas dentro de uma identidade, mas propor uma problematização do conceito “mineiridade”, de modo a repensarmos os mitos em torno da Literatura de Minas Gerais.

Palavras-chave: Minas Gerais; Imagens Fragmentadas; Comunidade Imaginada; Dialética; Identidade.

Introdução

O artigo que se segue pretende discorrer acerca do processo dialético da construção identitária de Minas Gerais no livro autobiográfico *A Menina do Sobrado* de Cyro dos Anjos. Para tanto, fundamentamo-nos, essencialmente, no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, de Jacques Lacan, bem como no texto *As Culturas Nacionais Como Comunidades Imaginadas*, de Stuart Hall. A partir das imagens fragmentadas de Minas que aparecem em *A Menina do Sobrado*, bem como dos signos culturais que se desdobram em signos identitários no processo de identificação, procuramos pensar as Minas vislumbradas no romance como aquilo que se denomina ‘comunidade imaginada’ dentro dos estudos culturais, no que se refere à identidade cultural na pós-modernidade.

Dessa forma, o livro autobiográfico do escritor montesclarenses funcionará como pano de fundo para uma problematização do que se entende por “mineiridade”. Em seu livro de memórias, Cyro narra a história de sua infância na pequena Santana do Rio Verde², e também as experiências vividas na Capital mineira, onde ele passou a morar na juventude. Essas experiências narradas deixam-se entrever com a própria memória que constitui os lugares vivenciados pelo autor, pois, como afirma Walter Benjamin, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107) e, sendo o sujeito que fala no

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Montes Claros, sob a orientação do Professor Doutor Élcio Lucas.

² Nome fictício que o autor dá à sua cidade natal, Montes Claros.

romance “Um homem essencialmente social” (BAKHTIN, 1998, p. 135), sua narrativa acaba por se tornar o espaço de expressão, não só da identidade individual do autor, mas, sobretudo, dos signos identitários da cultura de seu povo, pois “as narrativas, tais quais os lugares da memória (...) são suportes das identidades coletivas e do reconhecimento do homem como ser no mundo”. (DELGADO, 2006, p. 43).

Nesse sentido, buscamos analisar aqui, à partir de alguns signos identitários identificados no livro, o processo daquilo que entendemos por ‘identidade mineira’ e ‘mineiridade’, e que muito tem permeado os colóquios sobre a Literatura de Minas. Nossa intenção, contudo, não é ‘engessar’ Minas dentro de uma identidade, é, antes, refletir, e quem sabe colaborar com os estudos na área, sobre o ‘sentimento de Minas’ que é tão forte em sua Literatura. Para além das intenções ou não-intenções do autor em construir uma ‘identidade mineira’ em sua autobiografia, *A Menina do Sobrado* surge aqui, como lugar onde buscamos representações do ‘ser mineiro’, para à partir delas, discutirmos a questão identitária. Estas representações não se pretendem totalizantes, tampouco oferecem retratos fiéis de Minas, porém retratam parte da história do norte-mineiro e da capital mineira.

A discussão primeira que fazemos, entretanto, desdobra-se em um questionamento: “o que é identidade?”. Para isso, buscamos respaldo na teoria do psicanalista Jacques Lacan que versa sobre a formação do eu, e também nas discussões sobre a identidade cultural na pós-modernidade, de Stuart Hall. A identidade é homogênea ou fragmentada? É uma questão que será contemplada no decorrer deste texto. Sendo assim, num primeiro momento, fizemos uma esplanagem sobre como a identidade individual é construída, para, num segundo momento, falar de uma identidade cultural, que acreditamos passar pelo mesmo processo dialético da formação do eu.

1. O Eu Fragmentado e a Desconstrução do “Um”

Os estudos de Freud sobre o inconsciente trazem ideias revolucionárias sobre a psicologia, e nessa esteira a psicanálise proclama a descentralização do eu. Mas, o que isso quer dizer? Que o eu é um Outro, vai dizer Lacan, leitor de Freud. Ou seja, a identidade é produto de processos simbólicos das relações no inconsciente, relação consigo mesmo e com o Outro, relações com a realidade de si mesmo e a realidade de fora. Essa ideia freudiana exclui a ideia cartesiana de que há um sujeito de identidade fixa e unificada. Lacan em sua leitura de Freud, no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, fala do ‘estádio do espelho’ que prefigura a matriz simbólica do eu do sujeito.

Na fase do espelho, a criança que antes não possuía nenhuma imagem de si mesma captura sua imagem através do olhar especular do Outro e, a partir daí, vê sua imagem ‘inteira’ e se afirma como sujeito unificado. De acordo com Lacan, o estágio do espelho é um drama “que fabrica para o sujeito apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade” (LACAN, 1998, p. 100). O sujeito fragmentado em suas contradições, cria, pois, uma imagem alienante de si mesmo. Contudo, as contradições próprias do ser o acompanham por toda a vida, e a despeito dessas contradições, ele vive a unificação imaginária de seu eu fragmentado ou dividido. Pois, como afirma Hall, numa leitura de Lacan,

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude. (HALL, 2005, p. 39)

Nesse sentido, partindo da metáfora do espelho de Lacan, e da forma dialética como construímos a identidade do sujeito que somos, pensamos a formação de identidades de uma comunidade nesta mesma perspectiva lacaniana (de sujeito fragmentado e imagem unificada alienante), porém saindo do campo do indivíduo e passando por aquilo que Stuart Hall em conformidade com Benedict Anderson designa como “Comunidade Imaginada”, ou seja, uma comunidade simbólica formada idealmente por conjuntos de significados que a identificaria no interior da representação.

Hall fala primordialmente sobre o conceito de nação, o qual ampliaremos também para comunidades locais, visto que entendemos as comunidades locais, assim como a nação, como sendo um sistema de representação cultural, portanto, uma comunidade simbólica. De acordo com Hall, as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional seria um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. “Ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, as culturas nacionais constroem identidades” (HALL, 2005, p. 50-51). Do mesmo modo, é possível se pensar nas culturas locais de determinada nação, cujos sentidos construídos a partir de signos culturais peculiares daquele povo possibilitam a construção simbólica de identidades no mundo como representação. Em *A Menina do Sobrado*, Cyro dos

Anjos descreve por meio de suas memórias diversos destes signos culturais que acabam por se desdobrar em signos identitários das comunidades onde viveu.

Santana do Rio Verde vai aos poucos sendo retratada nas memórias do autor, através do registro de algumas tradições, costumes e crenças de seu povo. As crenças da velha ama Luisa quanto a deitar sal ao fogo e nascer verrugas, ou varrer pé de moça atrapalhar casamento; os costumes, as comidas, a carne de sol; os doces da roça feitos do buriti. E as festas de agosto, sobre as quais confessa o menino:

Maravilhado, eu antevia, como se fosse um bem iminente, o cortejo do Rei a descer pela Rua Direita, com foguetório, trompas e clarins, entre danças de marujos, caboclinhos e catopés, que brandiam os seus pendões e os seus pandeiros, à luz faiscante das dez horas.” (118) “Quando a torre do Mercado badalava dez horas, toda a família real estava reunida e podia então encaminhar-se à igreja do Rosário, em grande préstio. (ANJOS, 1994, p. 119).

Tradições que ainda hoje se matêm vivas em Montes Claros, foram se tornando signos de uma identidade, que é possível ser reconhecida no discurso que representa quem somos neste largo espaço conhecido por Minas Gerais. Contudo, Santana do Rio Verde, como Cyro chamou, é só uma pequena parte da grande Minas, um fragmento que juntamente com outros fragmentos compõem um todo. Fragmentos por vezes contraditórios, como o eu em si mesmo também o é. E é nesta oposição de seres que Santana e Belo Horizonte se apresentam nas memórias de Cyro:

Largas e vazias eram as ruas da Belo Horizonte de 1923, mas tudo me parecia trepidação, formigamento, em contraste com o paradeiro que Santana me deixara na retina. Já me imaginava nos bares, aturdido pelo corre-corre dos garçons, já subia a Rua Bahia com os companheiros, já me incorporava ao footing da praça da Liberdade, onde em noites de retreta Priscilas outras haviam de surgir aos punhados. Depois do footing, meu pensamento tomava o bonde, apeava na porta do Odeon, entrava na sala de projeções, mirava, guloso, a esplêndida platéia. (ANJOS, 1994, p. 228)

Belo Horizonte era ainda a capital das contradições mineiras, onde fragmentos de Minas se faziam em cidade sem face, vai dizer Cyro:

Belo Horizonte, cidade artificial, desprovida de passado, onde pedaços de Minas se justapunham sem se amalgamarem, não recebera, na bagagem dos funcionários transferidos, a alma das velhas cidades do luar, onde os sobrados, as sacadas retinham a lembrança de um espartilho perfumado, uma camélia ao colo, a dolência do viver, uma pena de amor. (ANJOS, 1994, p.289)

A Capital mineira era a cidade artificial; com menos de 30 anos, ainda lhe faltava uma identidade; de acordo com Cyro, “a gente que ali nascera não era Minas, não se impregnara de

Minas” (ANJOS, 1994, p. 289). E foi nesta jovem cidade que se reuniram os mais importantes nomes do Modernismo Mineiro, vindos de diversas regiões do Estado, fazendo de Belo Horizonte o local da confluência de identidades. De uma forma ou de outra, toda a gente que foi para BH levou suas Minas que se encontraram com tantas outras Minas a compor a identidade que lhe faltava. Mas, afinal, o que é ser Minas? Este é assunto para a próxima seção.

2. A Dialética da(s) identidade(s) de Minas: comunidade imaginada

Muito se fala no ‘jeitinho mineiro de ser’ ou ainda na ‘Literatura de Minas’; os escritores mineiros quase sempre vistos como seres introspectivos e ensimesmados, influenciados pelas montanhas que os cercam. Como se só houvesse montanhas em Minas ou como se a introspecção fosse caráter estritamente mineiro e não do ser humano em geral. Características que foram sedimentando-se como próprias de Minas, como um valor quase cívico. Minas Gerais é envolto de mitos, sobretudo sua Literatura. E a discussão fica superficialmente em torno do jeito de ser do homem mineiro e reduz-se Minas a isso.

Até que ponto o que é conhecido por mineiridade é identidade de Minas ou apenas um modo como nos reconhecemos no olhar do outro de fora que nos vê? Até que ponto as Minas vislumbradas nas Literaturas não são apenas “comunidades imaginadas” nos termos de Benedict Anderson e Hall?

O Professor João Antônio de Paula em texto publicado no suplemento Literário a propósito dos 40 anos da coleção *Mineiriana* diz que a investigação sobre “os mistérios de Minas” tem ensaiado a construção de tentativas de síntese. Segundo o professor, a palavra “mineiridade” tem tido existência equívoca e controversa. “Sobre a mineiridade talvez possa se dizer o que se diz sobre a fama, que ela é o conjunto dos mal-entendidos, que se lhe apõem e acumulam sobre ela” (DE PAULA, 2009, p. 14). Como pensarmos, então, a mineiridade sem cairmos no equívoco de que fala o professor João Antônio? O ensejo de resposta é ele mesmo quem dá: “Motiva-nos, a todos que têm se debruçado sobre Minas, o mistério de sua inumerável variedade, sua multiplicidade: as várias Minas, de nenhum modo convergentes, que, sem pretensão de ser exaustivo, Guimarães Rosa viu mais de uma centena”. (DE PAULA, 2009, p. 13 – 14).

Pensarmos nestas diversas Minas é, então, pensarmos na Mineiridade. A identidade cultural de um povo passa pelo mesmo processo dialético da formação de identidade de um sujeito: temos uma comunidade fragmentada, Minas não sendo uma, mas sendo várias Minas,

ao mesmo passo em que a partir da fragmentação, num processo imaginário buscamos signos (modos de vida ou de pensar) em comum que nos colocam em um mesmo local, como sendo sujeitos que partilham uma mesma identidade. Se Benedicti Anderson afirma que “a identidade nacional” é uma ‘comunidade imaginada’” (ANDERSON, *apud* HALL, 2005, p. 47- 65), por que não dizermos a identidade mineira é uma comunidade imaginada?

A mineiridade, pois, configura-se como síntese da dialética da identidade, e cria a concepção de uma comunidade simbólica que representa o que é ‘ser mineiro’ no mundo como representação. Nas palavras de Guiomar de Grammont: “A concepção de uma comunidade compreendida no território de “Minas Gerais” é resultado da partilha de idéias tão vivas como os seres humanos que as produzem. (GRAMMONT, 1999, p. 28)” Nesse sentido, a ‘mineiridade’ é sim um discurso que representa o que “Minas” é, dá sentido à identidade de ‘ser mineiro’ e fixa ‘Minas’ como um foco de identificação nos corações mineiros; não nos enganemos, no entanto, ao pensar que ‘mineiridade’ é uma, temos ‘mineiridades’ em cada canto em que temos Minas. E Minas são muitas; como diria Drummond, Minas é palavra abissal. Quantos mineiros somos é quantas Minas há, porque Minas é mesmo é dentro da gente.

ABSTRACT: This work brings discussions about of that we know for “identity of Minas”, starting from the autobiographical book *A Menina do Sobrado* of Cyro dos Anjos. For that, it’s based in the text *O estádio do espelho como formador da função do eu*, of Jacques Lacan, and in the text *As Culturas Nacionais Como Comunidades Imaginadas*, of Stuart Hall. The intention, however, isn’t to plaster Minas inside of an identity, but to propose a problematization of the concept “mineiridade”, for to discuss the myths around the Literature of Minas Gerais.

Key-words: Minas Gerais; Fragmented Images; Imagined Community; Dialectics; Identity.

Referências bibliográficas

- ANJOS, Cyro dos. *A Menina do Sobrado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. *In: Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: *Charles Baudelaire um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *Historia oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: autêntica, 2006.
- DE PAULA, João Antônio. 40 anos coleção mineiriana. *Minas Gerais*. Suplemento Literário, edição especial, Belo Horizonte, p. 13-14, dez. 2009.
- GRAMMONT, Guiomar de. Mina de História. *Minas Gerais*. Suplemento Literário, edição especial, Belo Horizonte, p. 28, dez. 2009.

HALL, Stuart. As Culturas Nacionais Como Comunidades Imaginadas. *In: A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 47- 65.

LACAN, Jacques. O Estádio do Espelho como Formador da Função do eu. *In: Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 96 - 103.

As vozes em William Wilson: uma análise da polifonia em Poe a partir de um enfoque psicanalítico¹

Gisele Fernandes Loures Domith²

RESUMO: Neste artigo apresento um recorte da pesquisa Polifonia em Poe: um enfoque psicanalítico, em que analisei o fenômeno discursivo da polifonia no texto literário de Edgar Allan Poe, tendo como *corpus* cinco contos: “William Wilson”, “A queda da casa de Usher”, “Ligéia”, “O retrato oval” e “A máscara da morte rubra” (LOURES, 2003), enfocando os processos identificatórios a partir da Análise do Discurso da corrente histórico-ideológica (PECHÊUX, 1998, 2001, 2002) em interface com a psicanálise lacaniana (LACAN, 1992, 1998).

Palavras-chave: Análise do discurso; polifonia; sujeito; discurso literário; Edgar Allan Poe

Introdução

Esta pesquisa originou-se do interesse em estudar o fenômeno da polifonia em manifestações discursivas na narrativa de Edgar Allan Poe, enfocando os processos identificatórios a partir da Análise do discurso francesa e da Psicanálise.

O fenômeno discursivo da polifonia pode ser entendido como o próprio caráter dialógico, por isso heterogêneo, da linguagem, uma tessitura de vozes de outros no discurso de um sujeito (BAKHTIN, 1992). Como o sujeito é constituído na e pela linguagem, ele é, portanto, efeito dessas vozes (PÊCHEUX, 2000; LACAN, 1998). Essas vozes evidenciam formações discursivas que indicam o lugar a partir do qual o sujeito fala: ideologias, sua história, elementos culturais, etc. (Brandão, 1993, p. 38). Contudo, não há um *continuum* sócio-histórico-ideológico no discurso, assim, pode-se dizer que não há uma única formação discursiva e, portanto, há diferentes articulações para um (mesmo ou outro) dizer. Isto implica uma pluralidade de sentidos, polissemia sempre à deriva.

Dadas essas propriedades constitutivas do discurso, a ilusão do falante que crê em um dizer homogêneo, controlado por si, esbarra nos efeitos das contradições recuperáveis na superfície do dizer, a partir das inflexões entre um “sistema de dispersão³” de sentidos dos enunciados em um mesmo discurso, efeitos, ainda do inconsciente, que irrompe no discurso e desestabiliza os dizeres.

¹ Agradecimentos ao professor Dr. João Bôsco Cabral dos Santos, professor da UFU, pelas valiosas orientações durante a realização desta pesquisa.

² Mestre em Linguística Aplicada pela UFMG. Professora da Faculdade Pitágoras.

³ Foucault (2004) chamou de “sistema de dispersão” de sentidos dos enunciados os agrupamentos de discursos de uma trajetória discursiva a partir dos quais se identificam uma mesma formação discursiva.

Também são nessas fissuras discursivas (chistes, retoques, glosas, adversativas, etc.) que podemos perceber um sujeito incompleto, regulado pela necessidade do Outro (inconsciente), objeto do desejo e causa da simbolização (linguagem), promessa de completude e satisfação egocêntrica, que atua constantemente em nossa constituição subjetiva (AUTHIER, 2004).

1. A noção de sujeito na AD da corrente histórico-ideológica: o outro e o um

Authier-Revuz (1982) questiona a unicidade do sujeito centrado no eu cartesiano, absoluto, “todo-poderoso” senhor da linguagem, uma vez que o sujeito é produto de uma trajetória discursiva, integrante de um contexto sócio-histórico, que interage com outros.

Segundo Jacques Lacan, o sujeito é um efeito de linguagem, na medida em que se constitui na/pela linguagem, isto é, pela capacidade de representar simbolicamente a si e aos outros. Os elementos resgatados pelo sujeito em seu discurso podem revelar a natureza conflitiva do próprio sujeito, que, segundo Lacan, encontra-se entre o consciente e o inconsciente.

O consciente, em seu sentido lato, é explícito, evidente ao sujeito, assim, representa a parte dita controlada das próprias ações, falas, escolhas ideológicas e discursivas. Contudo, o inconsciente, como Lacan bem determina “...é esse capítulo da minha história marcado por um branco, ou ocupado por uma mentira: é capítulo censurado... que... pode ser recuperado, reconstruído a partir dos traços deixados por esses apagamentos, esquecimentos...” (Idem, p. 54), um traço único que Lacan chamou objeto a. Em busca deste objeto que supostamente representa o objeto do desejo, se permanece incompleto.

A recuperação do dizer do inconsciente no discurso se faz pela articulação deste com seu avesso, explicitando o que a “máscara” da ilusão de homogeneidade discursiva oculta. O avesso marca, portanto, um ponto de inflexão no discurso de um sujeito, uma vez que revela a heterogeneidade que o constitui.

A esse respeito, Pêcheux (1975) afirma que:

É nesse ponto que a concepção de um discurso heterogêneo atravessado pelo inconsciente se articula com uma “teoria do descentramento” do sujeito falante: **O sujeito não é uma entidade homogênea, exterior à língua, que lhe serviria para “traduzir” em palavras um sentido do qual seria a fonte consciente (Authier-Revuz, 1982: 136)** (Idem, p. 55)

Este Outro (o inconsciente), segundo Pêcheux (1975), não representa apenas aquele que interage com o “um”, mas aquele a quem (ou a que) se direciona a enunciação,

objeto de desejo desse “um”, sujeito. Aqui tem-se o ponto onde inicia-se a construção da interface entre os processos identitários da AD da corrente histórico-ideológica e os processos inconscientes da Psicanálise freudiana: o outro da enunciação e o outro do desejo.

2. O Outro e o outro: o outro do desejo e o outro da enunciação

A articulação entre um e outro na enunciação pouco se difere da articulação entre as instâncias psíquicas na busca pela realização do desejo. O outro na enunciação representa mais que o sujeito-interlocutor que interage com o sujeito-enunciador. O outro é um elemento constitutivo do sujeito do discurso. Sua voz perpassa o discurso do enunciador, uma vez que esta compõe a rede interdiscursiva a partir da qual este regata e elabora seu discurso.

Contudo, a linguagem que é a instância de “manifestação” do outro discursivo, também é a instância de “manifestação” do Outro, objeto do desejo de completude do sujeito em discurso. A ânsia pela completude e contemplação da imagem sugestionada é a imagem da ilusão de controlador do discurso e da própria linguagem, no dizer psicanalítico, um desejo.

O desejo, para Freud, é uma realização maior que a da necessidade. Em outras palavras:

...o desejo é uma idéia ou pensamento, algo completamente distinto, portanto, da necessidade ou da exigência. O desejo se dá ao nível da representação, tendo como correlato os fantasmas (fantasias), o que faz com que... o desejo tenha que ser realizado. (Garcia-Roza, 2001, p. 83)

Segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2001), o desejo tomado por Lacan tal como o centro dos pensamentos do sujeito e sua constituição, deve ser pensado distante da satisfação de uma necessidade, aproximando-se do desnaturalizado (o outro coisificado), simbólico, veiculado à linguagem do sujeito. Assim:

Esse desejo só pode ser pensado na sua relação com o desejo do outro e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida” (Idem, p.134)

A julgar por esse princípio psicanalítico do desejo, essa satisfação nunca atingida, configura uma falta, um grande abismo, que as estâncias psíquicas buscam incessantemente findar. Deste modo, o desejo caracteriza-se pelo estado da falta do outro – objeto, imagem da satisfação. A obtenção de um objeto desejado faz explicitar a falta de outro objeto: “Toda satisfação obtida coloca imediatamente uma insatisfação que mantém o deslizamento

constante do desejo nessa rede sem fim de significantes.” (Idem, p. 145)

No dizer lacaniano, o sujeito só se articula por e a partir de um desejo, distanciando-se da síntese do sujeito em uma totalidade corporal. Uma vez que escapa ao eu (*persona*) o acesso ao inconsciente, instância psíquica na qual se articulam os desejos.

3. Desejo, inconsciente e linguagem

O caráter inconsciente de um desejo se deve ao recalçamento que é um deslocamento da idéia do desejo da instância consciente para o inconsciente a fim de proteger a *persona* da frustração ou da sensação de desprazer proporcionada pela constante falta do outro frente às pulsões que movem a *persona* na realização de um desejo.

Cabe esclarecer que as pulsões são forças psicossomáticas, concentradas nas instâncias conscientes ou inconscientes do psiquismo que movem o sujeito na busca pelo outro (suposta realização do desejo). As pulsões são reguladas pelo princípio da satisfação, isto é, do prazer; e, em uma instância consciente, pode levar o sujeito ao gozo pleno, à sensação de satisfação. Contudo, em nível inconsciente, a pulsão pode gerar o desprazer, uma vez que o inconsciente se preenche pelos desejos desconhecidos e incontroláveis. Neste ponto, instaura-se a tensão e o mecanismo do recalçamento é acionado no afã de deter a frustração da *persona*.

Se o mecanismo do recalçamento é acionado para proteger a *persona* da frustração ou da tensão gerada pelo desprazer, este não inibe de maneira total a manifestação do desejo ou das consequências de sua não realização. Essa manifestação acontece por meio da linguagem.

O inconsciente se manifesta por meio de elementos simbólicos, fragmentados que Freud identifica como elementos oníricos por terem sido estudados a partir dos sonhos.

Em seu ensaio denominado “O discurso do desejo”, Freud menciona que os sonhos trazem à tona fragmentos dos elementos recalçados, isto é, no momento do sonho, o sonhador tem acesso a fantasias que representariam um desejo inconsciente. A partir de tal premissa, Lacan concebeu a idéia de que tais manifestações oníricas fragmentadas e fantasiosas organizavam-se de maneira metafórica ou metonímica, o que quer dizer que, esses elementos, que representam em parte ou de maneira figurada, um desejo inconsciente, articulam-se, também, na instância discursiva (por meio da linguagem).

Da mesma maneira que as formações discursivas e ideológicas regulam o que pode e deve ser dito, as estruturas e mecanismos das instâncias psíquicas regulam o que deve ou não ser acessível à *persona* e, neste caso, tal regulação também inclui o sujeito. Contudo, são nos apagamentos, nas contraditoriedades e na heterogeneidade constitutiva da própria

linguagem que os fragmentos dos elementos do inconsciente podem ser resgatados e reconstruídos.

No inconsciente, desejo e pulsões, cujos fragmentos podem ser resgatados nas manifestações discursivas, concentram-se em uma “sub-estrutura” a qual Freud denominou ID. É pela existência dessa estrutura inconsciente que Lacan afirma ser o inconsciente “*um capítulo censurado*” de sua história. Contudo, o ID se relaciona com duas outras estruturas das instâncias psíquicas: o EGO e o SUPEREGO e é, por essa razão, possível de ser resgatado na superfície do discurso.

4. ID, EGO E SUPEREGO: as estruturas do sistema psíquico

Segundo a teoria psicanalítica de Freud, a constituição do sujeito está diretamente ligada às instâncias consciente e inconsciente do sistema psíquico. Esse sistema, por sua vez, é composto por três estruturas: ID, EGO e SUPEREGO.

O ID é a fonte da energia psíquica do indivíduo, um conjunto de impulsos inatos (sexuais e agressivos) e de desejos recalcados. Convertida em pulsões, tal energia existe em função do prazer⁴ individual e instintivo. Desprovido de consciência ou moral, desconhecedor da realidade objetiva (do consciente), não rompendo as barreiras da realidade subjetiva (do inconsciente), busca sempre obter a satisfação dos instintos e desejos.

Essa estrutura, o ID, é fonte das agressões e desejos dos indivíduos, sendo considerada por Freud um perigo em potencial, capaz de debilitar e destruir em nome do prazer e da realização própria. Devido a essa potencialidade, Freud afirma ser necessário estruturas reguladoras que inibam os impulsos desenfreados do ID. Tal função cabe ao EGO e ao SUPEREGO.

O EGO é o controlador do psiquismo⁵. Dotado de mecanismos de defesa, regula os impulsos do ID afim de que não prevaleçam comportamentos destrutivos na *persona*. Freud nega a existência de uma força psíquica nessa estrutura, contudo, o EGO gerou-se do ID, podendo ser concebido como a parte deste que se modificou pelo contato e influência da realidade objetiva e do mundo externo à *persona*. Enquanto o ID é regido pelo princípio do prazer, o EGO se orienta pela realidade. É ele quem faz a ponte entre o mundo externo e o

⁴ É pertinente salientar que o prazer aqui é entendido como a ausência de dor e de tensão na contemplação das necessidades vitais

⁵ Aqui o psiquismo é tomado como a força pulsional.

interno⁴, subjulgando-se ao conflito existente entre os dois mundos: o princípio do prazer *versus* o princípio da realidade.

Regido pelos princípios morais instituídos pela e na sociedade, sorvidos pelo contato direto com o mundo exterior, O SUPEREGO, a terceira estrutura das instâncias psíquicas, tem como objetivo principal de constituir o ideal de *persona*, de moralidade e caráter a ser seguido pelo sujeito. O SUPEREGO tem uma função de auto-vigilância, caso seja necessário atuar o EGO quando infringir os parâmetros dessa moralidade.

Assim, o EGO, ameaçado pelas pulsões do ID e pelas pressões do SUPEREGO, procura atender às exigências do ID (aos desejos) com o mínimo de conflito com o SUPEREGO.

Lannoy Dorin (1976), em seu manual de psicologia, explicita a relação entre essas três estruturas:

As exigências do SUPEREGO é que moldam o EGO, mas este é o responsável pelo ajustamento do indivíduo. As forças do ID (instintos sexuais) e as do SUPEREGO pressionam as atividades do EGO. Dos desajustes ocorridos entre esses três sistemas decorrem as adaptações anormais da personalidade (p. 197-8).

As forças do ID, as pulsões, se dedicam à realização dos seus desejos que se faz, segundo Freud, na procura infindável pelo outro, objeto que representa a satisfação do desejo. Esse objeto, estranho ao ID, se torna o outro dessa estrutura, assim como também pode se configurar “um dos outros do enunciador, considerando o sujeito pechêutiano.

Assim, construindo uma interface entre os processos identitários da AD de corrente histórico-ideológica e os processos inconscientes da Psicanálise freudiana, pode-se dizer que esse sujeito-enunciador, descentralizado, necessita do outro tanto quanto o inconsciente (por meio do ID) necessita da satisfação de seus desejos, e que ambos veiculam a linguagem por meio desse outro que também pode ser resgatado na superfície discursiva.

Desta maneira, pode-se dizer que para a instauração do outro, (na interface, objeto do desejo do enunciador e de seu inconsciente) esse sujeito “um” se projeta em vários lugares discursivos a fim de atingir esse “outro”: inexplicável, desejado e odiado.

Em Poe, verifica-se a transfiguração do sujeito-autor (sujeito-escritor) que se circunscreve no discurso literário instaurando um lugar discursivo de sujeito-narrador a fim de identificar, encontrar e saciar esse desejo do outro. Para tanto, o sujeito-escritor, transfigurando-se em sujeito-narrador, sem sucesso, vasculha seu mundo externo em busca

⁴ As noções de mundo externo e mundo interno são tidas sob a perspectiva do limite entre tudo o que é consciente (mundo externo) e o que é inconsciente (mundo interno).

desse outro. Na sequência, se propõe a procurar esse outro em seu próprio inconsciente, que é projetado na figura do sujeito-personagem.

Pensemos então sobre efeitos de sentido dessa tomada de posição do sujeito-autor, ao criar outros sujeitos. A partir de algumas interpretações possíveis no conto *William Wilson*. Percebemos que alguns dizeres do sujeito-autor resvalam por tomadas de posição do sujeito-narrador logo no início dos contos. Este apresenta e descreve de maneira velada o sujeito-personagem, que entendemos como o outro constitutivo do sujeito-autor.

A análise do *corpus* da pesquisa se fez a partir das regularidades determinadas pelas constatações polifônicas no discurso literário em Edgar Allan Poe. Cabe ressaltar que a proposta maior deste trabalho é realizar uma análise dos processos identitário-sujeitudoais em interface com os processos inconscientes da Psicanálise Freudiana, a saber: fenômeno discursivo da polifonia, tomado para este estudo, como sendo a evidência da constitutividade heterogênea do discurso do sujeito-personagem (ou sujeitos-personagens), já que essa constitutividade representa a qualidade da tessitura de um discurso por vozes de “vários Outros”.

Assim, a partir de constatações polifônicas no discurso literário de Poe, que possibilitaram definir as regularidades, observa-se, dentre outras, o constante paralelismo entre o processo de constituição do sujeito e o processo de constituição da instância psíquica inconsciente, percebida através do resgate das vozes de Outros no discurso do sujeito-personagem (ou sujeitos-personagens) dos contos em análise.

Assim como a não satisfação de uma pulsão ou de um desejo inconsciente (recalcado) geram tensão e desprazer, a necessidade do outro (ou Outro) para a completude do sujeito e para a realização do discurso e dos sentidos deste, quando contrárias ao desejo do sujeito-enunciador, também configuram um “desconforto”, gerando igualmente tensão.

Outra característica comum ao desejo, concentrado no ID e, por conseguinte, no inconsciente do sujeito da enunciação é a manifestação de tal desejo por meio da linguagem. O sujeito se constitui no espaço discursivo entre o “um” e o “outro”, assim, o sujeito discursivo se constitui na e pela linguagem, isto é, a linguagem é a instância de manifestação do sujeito, é a instância da qual o analista pode resgatar as vozes do Outro (ou o próprio outro) que constituem o discurso do enunciador, tornando evidente a presença do outro (ou do Outro) no discurso analisado.

De maneira semelhante à manifestação discursiva do sujeito, o inconsciente se deixa desvelar por “vozes” constitutivas do discurso do sujeito-enunciador (um, *persona*).

Como já mencionado no item dedicado ao arcabouço teórico que suporta esta análise, o inconsciente pode ser reconstruído a partir do contraste entre o discurso e seu avesso, isto é, o discurso do sujeito-falante é atravessado pelas “vozes do inconsciente” que se deixa revelar nas heterogeneidades constitutivas do discurso, produto da tessitura de variadas vozes.

5. Análise do *corpus*

A projeção do sujeito-escritor nos contos em análise se dá por meio da circunscrição deste no lugar discursivo do sujeito-narrador, hipótese que se confirma, à priori pelo comportamento discursivo do sujeito narrador. Este, sempre inicia os contos descrevendo de maneira velada o sujeito-personagem, que, por meio da matriz geral de análise, pode ser entendido como uma projeção do objeto do desejo do sujeito-escritor, ou seja, o outro.

O sujeito narrador-narrador William Wilson, alega que permitirá apenas que o sujeito-leitor o chame por esse nome, escondendo sua real identidade e com ela, seu inconsciente: “Permiti que, por enquanto, me chame William Wilson”. (Poe, 1997, p.258). Porém, logo adiante, circunscreve seu discurso em um processo descritivo sobre sua história: “descendo de uma raça que se assinalou, em todos os tempos, pelo seu temperamento imaginativo e facilmente excitável...” (Idem, *ibidem*). Entretanto, ao dizer do caráter imaginativo e facilmente excitável de sua descendência, pode-se afirmar que ele próprio admite a manifestação de seus desejos inconscientes, se tomarmos como referencial as premissas freudianas dos estudos do desejo: a manifestação onírica.

A circunscrição do sujeito-escritor no lugar discursivo de sujeito-narrador, evidenciada pela aproximação da imagem desse, circunscrita neste, fundamenta-se na aproximação entre os sujeitos em análise pela modalização do discurso do sujeito-narrador, cuja enunciação se faz em primeira pessoa, o que confere sustentação do caráter verossímil do discurso. Em outras palavras, o sujeito-narrador, evoca o sujeito-leitor a apreender a imagem de homogeneidade por ele veiculada ao discurso. Contudo, as heterogeneidades mostradas em ambos os fragmentos analisados permite dizer que tal homogeneidade é falsa.

Assim, dizemos que nas amostras recortadas dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, verificou-se a projeção do sujeito-autor (sujeito-escritor) no espaço discursivo do conto. A partir de uma transfiguração e modulação de seu discurso, o sujeito-autor (sujeito-escritor) circunscreve-se no lugar discursivo do sujeito-narrador, projetando no sujeito personagem o Outro de seu discurso, isto é, projetando no sujeito-personagem o objeto de seu desejo, o outro que lhe completaria a trajetória discursiva.

Em *William Wilson*, esse processo se dá de maneira gradativa, uma vez que o sujeito-personagem e sujeito-narrador William Wilson descreve o próprio processo de formação pessoal. Poe, sujeito-autor(sujeito-escritor) do conto, ao tecer sentidos em William Wilson, sobre tal processo, utiliza-se de descrições veladas sobre as passagens que explicitam a formação de William Wilson; a começar pela negação à revelação da própria identidade (nome) do sujeito-personagem em questão. Esse processo pode ser reconstituído da seguinte maneira:

- 1- William Wilson, sujeito-narrador e sujeito-personagem, não se identificaria, mas diz das imagens elaboradas a seu respeito e a respeito de sua família e origens:

Permiti que, por enquanto, me chame William Wilson. A página virgem que agora se estende não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro. Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, horror, de abominação para minha família. (POE,1991, p. 223)

- 2- Apropriação de figuras comuns e triviais para descrever a si próprio: lugares, objetos, etc, são personificados na descrição de William Wilson a fim de revelar-se sem se comprometer com a própria identificação:

Minhas mais remotas recordações da vida escolar estão ligadas a uma grande e extravagante casa de estilo isabelino, numa nevoenta aldeia da Inglaterra. [...] Na verdade aquela venerável e vetusta cidade era um lugar de sonho e que excitava a fantasia. Neste instante mesmo sinto na imaginação o arrepio refrescante de suas avenidas intensamente sombreadas, [...] e estremeço ainda, com indefinível prazer, à lembrança do som cavo e profundo do sino da igreja quebrando a cada hora, com súbito e soturno estrondo a quietação da atmosfera fusca em que embebia e adormecia o gótico campanário crenulado. (Idem, p.224 – grifo nosso)

- 3- Por esta descrição, que é gradativa, William Wilson apresenta fases de sua vida, dinamizadoras de sua formação e descrição:

Descendo de uma raça que se assinalou, me todos os tempos, pelo seu temperamento imaginativo e facilmente excitável (Idem, p.233)

Minhas mais remotas recordações da vida escolar estão ligadas a um casarão de estilo isabelino. (Idem p.224)

Na verdade, o ardor, o entusiasmo, a imperiosidade de minha natureza me tornaram caráter assinalado entre meus colegas. (Idem, p.225)

Pelas passagens e analogias descritivas apresentadas no item 2 e sua relação

com item 3, pode-se admitir a natureza conflituosa sobre a qual se estrutura o sujeito-personagem e sujeito-narrador em análise, no momento em que o próprio descreve a casa em que outrora vivera:

Mas a casa! Que curioso casarão era aquele! Para mim, um verdadeiro palácio de encantamentos! Não havia realmente um fim para suas sinuosidades, era um nunca acabar de subdivisões incompreensíveis. [...] Depois as subdivisões laterais eram inúmeras ___ inconcebíveis ___ e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas idéias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito.” (Idem, p. 224-5)

4- A relação de William Wilson com os outros: surge alguém a sua própria imagem, de mesmo nome, capaz de desafiá-lo.

Na verdade, o ardor, o entusiasmo, a imperiosidade de minha natureza depressa me tornaram caráter assinalado entre meus colegas, e pouco a pouco, por gradações naturais, deram-me um ascendente sobre todos [...]... com uma única exceção. Essa exceção encontrava-se na pessoa de um aluno que, embora não fosse parente, possuía o mesmo nome de batismo e o mesmo sobrenome que eu. [...] Só meu xará, de todos os que, na fraseologia da escola, constituíam “nossa turma”, atreveu-se a competir comigo... (Idem, p.225-6)

O momento em que William Wilson (sujeito-personagem e sujeito-narrador) é desafiado por outro, de semelhantes traços e características, pode ser entendido como reflexos do conflito interno que já se estabelecera: ID (William Wilson personagem) desafia o EGO (William Wilson, sujeito-narrador) que é pressionado pelo SUPEREGO (Poe, sujeito-escritor) a não ceder a realização de um desejo ou uma pulsão inconsciente. Neste momento, o sujeito-narrador e sujeito-personagem revela a tensão gerada pela não contemplação de desejo inconsciente, o de dominar o outro, recalcado pelo inconsciente, num nível instintivo e intuitivo (ID).

Pela primeira vez o ID e seu desejo são os elementos manifestos no discurso de William Wilson (sujeito-autor, transfigurado em sujeito-narrador e projetado no sujeito-personagem), provocando uma mudança na dinâmica entre os sujeitos do conto: William Wilson, personagem do conto, assume uma imagem fragmentada, diferente da apresentada pelo William Wilson sujeito-narrador e sujeito-personagem, passando a ser identificado apenas como Wilson: “A rebeldia de Wilson era para mim fonte do maior embaraço...” (Idem, p.226)

Sob a perspectiva em que o conflito é apresentado, pode-se entender que esse outro William Wilson/Wilson seria uma criação interna do sujeito-narrador e do sujeito-

personagem William Wilson, partindo do pressuposto de que assim, poderia satisfazer suas expectativas já postas anteriormente (a de controlar o Outro/outro do discurso, objeto de seu desejo).

Desta maneira, no discurso ficcional, o ID do sujeito-escritor, transfigurado em sujeito-narrador manifesta-se ao desvelar do conflito entre esse sujeito e o sujeito-personagem William Wilson/Wilson que configura o objeto do desejo de William Wilson, (sujeito-narrador e sujeito-personagem). Em consequência desse conflito, o ID, contrariado em seu desejo, atua enquanto agente destrutivo do psiquismo e mata Wilson, num processo congruente ao do recalque do desejo, isto é, Wilson é eliminado por William Wilson que, ao fazê-lo, destrói sua própria essência, o desejo que, numa visão lacaniana, constitui a razão de ser do sujeito e do inconsciente.

Esse conflito e suas consequências constituem o quinto estágio da transfiguração do sujeito-escritor Poe, em sujeito-narrador e sujeito-personagem William Wilson, a fim de atingir o objeto de eu desejo, o outro projetado em William-Wilson/Wilson, sujeito personagem. Assim, segue:

- 5- O desejo não contemplado, a aceitação não atingida: o ID sob tensão aciona seus instintos agressivos e mata Wilson que finalmente, num processo de desvelamento, se mostra parte do sujeito-personagem e sujeito narrador que William Wilson também é morto:

Num total frenesi de cólera...agarrei-o violentamente pelo pescoço. Trajava ele, como eu havia esperado uma roupa inteiramente igual a minha.[...]A luta foi deveras curta... Em poucos segundos obriguei-o, só pela força, a encostar-se ao entablamento da parede e assim, tendo-o à mercê, mergulhei minha espada, com bruta ferocidade e repetidamente no seu peito.[...] Um grande espelho assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava, erguia-se agora, ali... minha própria imagem...Assim parecia, digo eu, mas não era.[...] Era Wilson; mas ele falava,... e eu podia imaginar que era eu próprio falando, e assim dizia: Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora em diante tu também estás morto... Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias...e, na minha morte, vê, por esta imagem que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (Idem, p.234)

Esta última passagem de William Wilson evidencia, o que, pela interface que embasa essa análise, configura a instituição do avesso das vozes, isto é, a coisificação do sujeito-narrador, subjulgado ao seu desejo, projetado no sujeito-personagem.

Conclusão

A partir das análises de recortes dos contos que compõem o *corpus* desta

pesquisa, que têm como foco os processos identitários da Análise do Discurso de corrente histórico-ideológica, pode-se dizer que as relações identitário-sujeitudoais entre os sujeitos dos contos são produto da dinâmica discursiva em que se circunscrevem o sujeito-escritor (sujeito-autor), o sujeito-narrador e os sujeitos-personagens nas manifestações do discurso literário em Poe.

Pela interface epistemológica entre os processos identitários da AD de corrente histórico-ideológica e os processos inconscientes da Psicanálise Freudiana, tais sujeitos constituem-se no espaço discursivo entre o “um” e o “outro” da enunciação, objeto do desejo do sujeito-enunciador (um), tomado como desejo inconsciente, cujas manifestações são resgatadas, na superfície discursiva, a partir das heterogeneidades mostradas.

Desse modo, o fenômeno da polifonia no discurso literário em Poe, pode ser entendido a partir da seguinte dinâmica: o ID do sujeito-escritor se manifesta no discurso do sujeito-narrador que projeta o objeto de seu desejo no sujeito-personagem a fim de obtê-lo. Este, por sua vez, ao enunciar, circunscreve seu discurso no avesso do discurso do sujeito-narrador, dominando-o.

Não obstante, o EGO do sujeito-escritor é reprimido pelos desejos de seu ID. Sucumbindo aos mesmos, o sujeito-escritor, embate-se com seu SUPEREGO, fonte dotada de moralismos.

Referência

- BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- BRANDÃO, H. H. N. Introdução à análise do discurso. Campinas: Unicamp, 1993
- DORIN, L. Psicologia Geral. São Paulo: Ed. do Brasil. 1976
- EAGLETON, T. A Psicanálise In:_____: Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes. 1983
- GARCIA-ROZA, L. A. Freud e o inconsciente. São Paulo:2001, 18ª ed.
- JORGE, M. A. C. Fundamentos da psicanálise – de Freud a Lacan. vl.1: As bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2ª ed. 2000
- JUNG, C.G. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética In: O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1987. p.54-72
- ORLANDI, E. P. Análise do Discurso: procedimentos e metodologia. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. Psicologia e poesia In: _____: O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1987. p.73-89
- POE, E. A. A queda da casa de Usher In: _____: Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 244-257
- _____ A máscara da morte rubra In: _____: Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 282-286
- _____ Ligéia In: _____: Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 230-243

_____ **O retrato oval** In: _____: Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____ **William Wilson** In: _____: Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 258-273

SILVA, A. M.; PINHEIRO, M. S. F.; FREITAS, N. E. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos; projetos de pesquisa, monografias, dissertações, teses.** Uberlândia: EDUFU, 2000

Voices in William Wilson: a study on the polyphony in Poe by a Psychoanalysis view

SUMMARY: In this paper I present a part of the research Polyphony in Poe: a psychoanalytic analyses in which I investigate the polyphony in the Edgar Allan Poe's literary discourse, in five tales: "William Wilson", "The Fall of the House of Usher", "Ligeia", "The oval portrait" and "The Masque of the red death" focusing on the indemnificatory processes by French Discourse Analysis in interface with lacanian psychoanalysis

Key-words: Discourse analysis; polyphony; subject; literary discourse; Edgar Allan Poe

A trajetória literária de Edmundo Valadés nas Letras Mexicanas

Antonio Ferreira da Silva Júnior¹

RESUMO: Neste trabalho pretende-se expor a presença do escritor mexicano Edmundo Valadés na historiografia literária mexicana. O autor é considerado pela crítica especializada como o verdadeiro propagador do gênero conto no México e responsável por descobrir inúmeros escritores nos demais países do continente latino-americano. Espera-se evidenciar seu papel como intelectual e seu pensamento em relação à criação literária.

Palavras-chave: Intelectual; Conto; Literatura mexicana.

Edmundo Valadés de Mendonza nasceu na cidade de Guaymas, em Sonora, interior do México, em 1915, sendo considerado por muitos críticos como um dos principais responsáveis pela dimensão do gênero conto na literatura latino-americana e como um dos escritores mais importante de sua geração, devido ao emprego de uma linguagem transcendente ao pensamento crítico da época, dosando com imagens criativas a dura realidade mexicana.

Valadés muda-se, aos seis anos de idade, para a Cidade do México, lugar onde o escritor desenvolveu sua formação intelectual, essencial para que estabelecesse contato com inúmeros pensadores. Aos doze anos, já participava de concursos literários e escrevia contos, projetos de romances e pequenas obras de teatro. Segundo o escritor:

Aproximadamente desde los doce años sentí esa afición, ese gusto, esa vocación por escribir y también por leer. Leí muchos cuentos, fui un devorador de cuentos, quizá por eso me apegué tanto a ese género.²

O escritor assegura que se formou como leitor numa época de difícil aproximação ao mundo da cultura literária, pois a prática da leitura dos textos de autores não permitidos para a época era entendida como uma ação transgressora. Valadés comenta:

¹ Professor de Língua Espanhola do CEFET/RJ e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² OSTROSKY & CARRANZA (2008).

Me imagino que en ese tiempo, así como yo, otros niños y adolescentes que querían a la literatura tuvieron que convertirla casi en un vicio secreto, en algo prohibido. Y de joven, cuando entré a la secundaria y conocía muchachos con otras experiencias, con otras lecturas, llegó la primera conquista de una cierta libertad para leer a todos los autores que quería, libre ya de esas prohibiciones, de esas limitaciones.³

Valadés destaca que, aos quinze anos de idade, a leitura do livro *Las mil y una noches*, de autor anônimo, cuja edição era a do romancista espanhol Vicente Blasco Ibañez, aproximou-lhe do universo mágico dos contos, lendas e histórias fantásticas da literatura oriental. Esta obra contribuiu muito para as literaturas do mundo ocidental e, também, influenciou alguns escritores hispânicos, entre eles, o espanhol Don Juan Manuel na obra *El Conde Lucanor* e os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges no processo de criação literária de seus contos. Em relação ao contato, quando jovem, com essa grande obra da cultura oriental, Valadés expõe “Ese libro me causó un impacto enorme y me ayudó mucho a mis tareas como cuentista⁴”.

Além de ser considerado pela crítica especializada como o verdadeiro propagador do conto no México, o escritor revelou inúmeros inéditos e talentos literários nos demais países do continente americano. Ao ser questionado pela força simbólica do conto, Valadés opina:

Es un género que a mí me gusta mucho, que me parece de los más bellos. Y es un género que contiene, para cualquier país, una tradición muy honda; es un medio para recoger su circunstancia, su modo de sentir, su modo de pensar, sus personajes, su geografía, su modo de hablar, su idiosincrasia

[...]

Y aparte, como lectura, digamos, creo que es lo más hermoso, produce un impacto, una satisfacción, la suma felicidad.⁵

Valadés, em suas palavras, realiza uma leitura do gênero conto como um meio possível de aproximar-se da cultura do outro e de si próprio. O conto seria a forma literária capaz de expressar muitas circunstâncias de nosso tempo, como por exemplo, a vida nas cidades com seus contratempos – solidão, violência, repressão. Em sua opinião, o conto é a forma mais pertinente para tratar questões da problemática humana. Essas se transformam quase em obsessões que rodeiam a realidade do escritor em seu

³ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

⁴ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

⁵ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

processo de criação literária. O conto, em síntese, reflete para o escritor o mundo que estamos imersos, principalmente, em seu caso, o da Cidade do México. Para Valadés (1990, p. 284), houve uma mudança significativa no modo de compreender o conto clássico e o contemporâneo:

El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandanizarlos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas.

Para o escritor, o conto trata-se de uma categoria narrativa que escapa das possíveis teorias elaboradas em relação a ele. Não há como impor limites a esse gênero cambiante, pois a linguagem e o ritmo são característicos de cada artista no seu trabalho de criação literária. Valadés, entre tantas nomenclaturas, defende o conto como uma mini-ficção criada por meio de um simples incidente de contar um feito. A ação deve conduzir os personagens e projetar um contexto real ou imaginário, de modo que ative a imaginação do leitor e propicie seu questionamento. O escritor mexicano diferencia o conto da mini-ficção a partir de sua própria experiência como sujeito leitor:

Si me remito a las minificiones que más me han cautivado, sorprendido o deslumbrado, encuentro en ellas una persistencia: contienen una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio (VALADÉS, 1990, p. 285).

Dessa forma, entendemos a assertiva de Valadés ao expor sua admiração pelas temáticas dos contos que trabalham com o inesperado, com o imaginário, conseguido, muitas vezes, através da contraposição com as histórias reais; no jogo entre o sonho e a realidade, na criação de personagens ou seres fictícios, ou ainda, a invenção de cidades ou regiões imaginárias. Seja por meio da sátira, humor, surpresa ou ironia, o conto deve, segundo Valadés (1990, p. 286), apresentar um final surpreendente a seus leitores. Sua escritura deve tratar do real, mas ao mesmo tempo, fugir do convencional.

Através de oficinas, concursos literários e encontros de escritores, Valadés mostrou seu interesse e paixão por esse gênero. Tal admiração resulta, no ano de 1939,

na criação ao lado de seu amigo e escritor Horacio Quiñones da Revista *El Cuento*, um dos foros hispano-americanos mais proeminentes do conto universal. Ademais, a revista é considerada como uma das mais amplas e completas da contística universal e, particularmente, da literatura latino-americana.

Nessa época as revistas mexicanas ainda publicavam contos, entretanto, durante certo período, com a notoriedade do romance, o conto perde um pouco seu prestígio como gênero literário, sendo uma das explicações para a diminuição do prestígio da revista. A outra se deve à falta de verba para mantê-la.

Em 1937, seguindo a tradição de seu pai e seu avô, Valadés consagra-se jornalista. Ainda adolescente, o escritor com a ajuda de seu primo José C. Valadés é apresentado ao escritor e, também, jornalista Diego Arenas Guzman, um dos nomes mais proeminentes dos relatos sobre a Revolução Mexicana; bem como, ao jornalista e grande incentivador de sua carreira Regino Hernández Llergo. Após esses encontros, Valadés inicia sua carreira no campo do jornalismo atuando, primeiramente, como repórter, cronista e colunista. Em seguida, desempenha funções como secretário e chefe de redação, tendo contribuído para as revistas *Hoy*, *Así* e *Novedades*. Além disso, podemos destacar seus trabalhos como divulgador literário e crítico de arte e cinema.

Notória foi sua participação nos seguintes periódicos: *Novedades*, *El Día*, *Excélsior* e *Uno más uno*. Neles publicou colunas de caráter cultural e de crítica literária. A literatura, também, esteve sobre o olhar desse grande clássico das Letras Mexicanas, sejam por suas leituras ou, ainda, por seus pensamentos e relatos expressos num dos veículos anteriormente mencionados. Vejamos como Valadés sintetiza essa questão:

Realmente, en ese tiempo, más que nada fui periodista — lo fui desde joven —, aunque siempre estuve atento, cerca, curioso, de todo el mundo literario, de los escritores. Leía desordenadamente, conquistando nuevos territorios, nuevos autores, que le enseñan a uno nuevas perspectivas, que le dan a uno nuevas armas.⁶

O ponto central da obra de Valadés está em identificar de que maneira sua vivência e experiência jornalística contribuem na tessitura dos seus textos literários. Num primeiro momento, o escritor expressa “El periodismo no aporta nada a la literatura”, porém, logo em seguida, revela taxativo:

⁶ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

Fíjate que por primera vez me estoy dando cuenta de que el periodismo sí me aportó personajes, ambientes, situaciones, para varios de mis cuentos. Es decir, nacieron por otras motivaciones y el periodismo me dio el complemento, me dio el ambiente, me dio algunos personajes, me dio algunas otras cosas para la obra literaria.⁷

O escritor, ainda, acrescenta:

El periodismo es como una ventana o un pase que le permite a uno conocer a gente de sectores sociales que de otro modo no sería fácil encontrar, también gente de la política, del espectáculo, de los deportes, de los toros, del arte, etc. El periodismo le permite a uno acercarse a esos mundos de no fácil acceso; conocer a gentes muy interesantes, oír sus ideas, sus experiencias, sus puntos de vista, viajar.⁸

Em suas palavras, notamos o jornalismo como um saber que permite ao sujeito dialogar com seu próprio interior e com os demais indivíduos. Valadés emprega-o como uma forma de realizar uma viagem introspectiva ao seu verdadeiro processo de criação literária, empregando essas imagens na construção simbólica de seus escritos.

Desde 1939, Valadés alterna produções no campo do jornalismo e da literatura. O interesse e a alternância por essas linguagens estão presentes no próprio discurso do próprio Valadés ao mencionar:

Me metí al periodismo y dejé de escribir literatura. En *Hoy* hice una entrevista con el sabio botánico Isacc Ochoterena. La entregué y Don Regino me dijo: 'Esto es antiperiodístico'. Entonces me vino un complejo y ya no me atreví a escribir. Empecé mi carrera como formador, secretario de redacción y jefe de redacción. Luego me aventé. Empecé a escribir, incluso sin firmar: hice crítica taurina, hice crítica de cine, cosas de esas, pero no periodismo, hasta que escribí la serie del *Cuatro Vientos*, que tuvo gran éxito.⁹

Através de suas palavras, notamos certa insegurança e timidez por parte do escritor que conseguiu demonstrar sua capacidade como jornalista. As reportagens na revista *Hoy* sobre *Cuatro Vientos*, entre os anos de 1938 e 1948, cuja história era a dos aviadores espanhóis (Barberán e Cóllar) que estavam perdidos numa selva de Puebla, propagaram a imagem de Valadés como repórter. Além disso, constituem uma outra grande produção narrativa do escritor, que a crítica especializada ainda não se dedicou.

⁷ SÁNCHEZ DE ARMAS (2008).

⁸ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

⁹ SÁNCHEZ DE ARMAS (2008).

Esses relatos privados de ficção contribuíram de modo produtivo para o desempenho do contista na publicação do clássico *La muerte tiene permiso*. Nesse livro, o narrador de grande parte de seus relatos revela os dois lados de uma mesma nação, um México rural e rude, e por outro lado, um México industrializado e urbano. Além dos problemas sociais e individuais que atingem ao homem mexicano desses dois momentos da sociedade. Em seu trabalho, a veia literária sempre alimentou sua faceta periodística. Analisemos um exemplo de uma das inquietações silenciadas do intelectual:

Otro de mis grandes errores fue que en lugar de seguir siendo reportero, volví a las cosas internas de *Hoy*. Fue mi gran momento y debí haberle pedido a Don Regino seguir como reportero. Pero no sé, tenía yo falta de fe, de confianza en mí mismo. ¡Había yo dudado tanto! ¡Tenía dudas de que pudiera, de que supiera escribir.¹⁰

O ofício de repórter rendeu-lhe muitas trocas de experiências com pessoas que habitavam as serras e as selvas do norte mexicano, bem como as viagens lhe proporcionaram momentos para reflexão sobre os textos de muitos escritores entre eles, destacamos, principalmente, os do romancista francês Marcel Proust, a quem Valadés não esconde sua admiração. Observemos, na seguinte declaração, o relato do escritor mexicano em relação à aprendizagem adquirida em suas viagens:

Me comisionan para hacer el reportaje y compro en una librería, para leer en el camino, *Por el camino de Swann* [primeiro volume, publicado em 1913, dos sete que compõe *A la recherche du temps perdu*, obra mais importante de Proust]. En ese tiempo, yo no sabía quién era Proust. Allá en La sierra lo lei, cuando acampábamos en unos cafetales. Nos alojaron en un cuarto lleno de carabinas, machetes y pistolas y en la noche lo empecé a leer: me fascinó desde el principio. Entré a Proust de manera muy fácil, siendo tan difícil. Fue una cosa natural, inmediata. Me atrapó desde el principio y seguí.¹¹

Em 1955, com a publicação do seu primeiro livro, *La muerte tiene permiso*, considerado pela crítica como um dos ícones literários mexicanos contemporâneos, o escritor não hesita mais quanto a seu labor literário.

A produção contística de Edmundo Valadés resume-se em quatro volumes: *La muerte tiene permiso* (1955; outra reedição em 1982), *Las dualidades funestas* (1966), *23 Cuentos de la Revolución Mexicana* (1985) e *Sólo los sueños y los deseos son*

¹⁰ SÁNCHEZ DE ARMAS (2008).

¹¹ SÁNCHEZ DE ARMAS (2008).

inmortales, palomita (1986). Dentre essas, seu primeiro livro de extrema difusão acaba por ocultar as outras coleções de textos.

O escritor como amante fiel a Proust e aos escritores da Revolução Mexicana, produziu uma obra ensaística considerável sobre temáticas relacionadas a eles. *El libro de la imaginación* (1970), *Los grandes cuentos del siglo veinte* (1979) e *Con los tiernos infantiles terribles* (Tomo I das antologias temáticas de *Los Cuentos* de “El Cuento”, 1988) constituem suas três inesgotáveis antologias com textos sobre os romancistas da Revolução, a quem Valadés não esconde o estímulo e influência.

Em resposta a uma entrevista ao Professor e Investigador Sánchez de Armas¹², do Departamento de Ciências da Comunicação da *Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla*, Valadés evidencia como surge a essência para a arte literária:

[...] cuando vas sintiendo que dominas el oficio, que vas encontrando un estilo. Como digo a mis alumnos: la conquista final del escritor, es la de estilo, es la de poder expresar su voz a su propia manera, con su propia sensibilidad¹³.

Valadés expõe o trabalho do escritor semelhante ao ofício de um pedreiro na construção de uma edificação, pois cabe a este elaborar, construir e dominar o poder das palavras. Recomenda, sobretudo, a prática da leitura, porque, segundo ele:

[...] son otros escritores los que nos empujan; ojea el diccionario para conquistar nuevas palabras, sobre todo palabras bellas que no son habituales en nuestro vocabulario; y escribir y describir aquellas frases, cosas, momentos o atmosferas que nos ponen en estado de gracia¹⁴.

No processo de criação simbólica, o escritor deve deter o maior número de imagens possível da realidade que o cerca e relacionar ao já conhecido, pois segundo Valadés “hay que absorber de nuestro alrededor elementos y descripciones que van a servir para reinventar. Un escritor no puede inventar todo. Tiene que partir de una serie de elementos”¹⁵.

Valadés atuou, também, como sub-chefe do escritório de imprensa da República no governo de Adolfo López Mateos, presidente do México entre 1958 e 1964. Aliado a

¹² Miguel Ángel Sánchez de Armas é autor do livro *En estado de gracia*, livro que mostra o jornalista e literato Edmundo Valadés.

¹³ (LARA, 2008).

¹⁴ (LARA, 2008).

¹⁵ (LARA, 2008).

isso, o escritor soma sua experiência como docente de Jornalismo no Centro Mexicano de Escritores, entre os anos de 1965 e 1966, e como jurado de vários concursos literários, entre eles, o da *Novela de México*. Valadés, em 1970, foi presidente da *Asociación de Escritores de México* e da *Asociación de Periodistas Cinematográficos de México*.

Acreditamos que a revista *Cuento* funcionou para Valadés como o resultado da mescla entre literatura e jornalismo, já que essa inter-relação percorreu toda a vida do escritor. Não podemos esquecer o fato de a revista ser caracterizada como parte de sua produção pessoal. Infelizmente, a revista só editou, em sua primeira fase, cinco exemplares. A partir de 1964, a revista é reeditada e recebe uma nova roupagem atingindo os cento e dez números de publicação até a morte de seu idealizador em novembro de 1994. Segundo Valadés, o sucesso da revista explica-se porque o conto é um gênero literário que sempre atraiu e encontrou leitores. A vivência com a organização da revista deu-lhe experiência para que o escritor pudesse explorar todas as facetas do conto, ou seja, entender toda a variedade com que o gênero se apresenta.

Para o poeta José Emilio Pacheco, responsável pela seleção de contos e pela apresentação do livro organizado, em 2007, através da *Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México*, com o fim de homenagear e difundir a importância de Valadés na Literatura Mexicana, as tertúlias literárias, tão comuns nos cafés, nas casas ou nas redações de jornais no século XIX e início do XX, eram práticas comuns, onde os escritores trocavam e construam experiências. Porém, revela o poeta que na atualidade “a cidade e o excesso de trabalho impossibilitaram tal prática”, contribuindo, em parte, para uma falta de diálogo entre as diferentes gerações de escritores e intelectuais. Conforme o pensamento de Pacheco, notamos claramente a idéia de que não há divisões ao se pensar em Literatura. Não podemos negar a contribuição de outros pensadores, principalmente na construção do saber, onde nesse há o compromisso e o desejo de cada um em retratar de modo mais fiel a complexa sociedade de seu país.

Para Valadés, o diálogo entre intelectuais é uma atividade de suma importância para o crescimento do sujeito como pessoa e profissional. Seu papel como intelectual ultrapassava o fazer literário individual, pois, utilizava sua revista como meio de divulgar obras alheias, compartilhar experiências e descobertas, estabelecer contato com outras literaturas, valorizar o passado nacional e estimular o surgimento de novos escritores por meio de concursos literários.

Valadés preocupa-se prioritariamente com prazer estético do leitor ao estabelecer contato com o texto. Valadés conseguiu maior destaque no campo da minificção, à medida que entendia um conto não como um objeto estilizado, mas como uma revelação, isto é, que leve o público leitor a trabalhar com a sensibilidade, e também ao diálogo com o próprio texto. O escritor mexicano ressalta a importância da intertextualidade, que é facilmente percebida em sua produção, e destaca que a apreensão da mensagem de seus textos se dá no momento da leitura, momento esse, em que leitor e texto se fundem em um só corpo, o *corpus* da escritura. O autor deve dialogar com o leitor e mostrar que esse deve ser capaz de reconhecer como seu o discurso do que enuncia.

Semelhante a Jorge Luis Borges, Valadés entende o ato da escritura como um trabalho infinito, onde escrever pressupõe voltar a escrever sobre algo já produzido ou mencionado. Compreende-se o texto como o produto da interpenetração de diversos discursos: do presente e do passado. O ato da criação literária nada mais seria que uma revisão e recapitulação de discursos pré-existentes em outros momentos. Nunca teremos uma repetição total de discursos, pois sendo a literatura uma arte, permite leituras diversificadas do mundo, conseqüentemente, de fatos que se cruzam com a experiência do outro.

Valadés analisa seus textos como uma prolongação e releitura dos discursos de outros escritores que lhe serviram de base. Quando questionado, em uma entrevista, sobre a influência de outros contistas, o escritor mexicano explica que eles lhe ensinaram as armas necessárias para que ele como leitor e, principalmente, como escritor descobrisse os segredos e complicações do gênero tão plural como o conto. Portanto, a leitura serve a Valadés como mecanismo de planificação de novos textos, ou seja, o escritor associa o lido ao já vivido e o resultado desse processo reflete-se na criação de novos discursos. Para o autor, a criação literária assemelha-se à junção de vários fios desconexos, cabendo ao artista enlaçar e atribuir vida às palavras. Por isso, o escritor afirma não separar seu “eu” social do seu “eu” criador, porém muda a maneira de abordar os fatos da realidade que o rodeia.

Edmundo Valadés ao lado do amigo, jornalista e especialista em narrativa mexicana Emanuel Carballo¹⁶, também, desenvolveu um trabalho literário ligado

¹⁶ O escritor é autor da obra *La narrativa mexicana de 1910 a 1979*. Seu texto é considerado como exemplo de compromisso com a academia, mas também, apresenta um respeito pelos escritores de seu país. In: JURADO VALENCIA (2008).

diretamente às Letras Colombianas: participou como colaborador e divulgador da *Revista Mito*, central na Literatura Colombiana, desde o século XX, e principal diálogo com inúmeros escritores mexicanos. Segundo o Professor do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Jurado Valencia¹⁷, além de Valadés e Carballo serem considerados amantes de revistas literárias, ambos os editores sempre demonstraram uma afinidade e um interesse para com a literatura colombiana, tendo em vista sua amizade com os escritores Álvaro Mutis, Porfirio Barba Jacob e Gabriel García Márquez. O professor afirma, ainda, que a literatura colombiana se sobressai na segunda metade do século XX graças à contribuição desses pensadores.

A amizade com os escritores mexicanos permitiu propagar obras de escritores colombianos como Marco Tulio Aguilera Garramuño, Eduardo García Aguilar e Umberto Valverde, cujos textos foram reconhecidos por leitores não somente de seu país, mas também no México. Valadés oferecia, naquele momento, as páginas do jornal *Excélsior*, e Carballo proporcionava na *Revista Mexicana de Literatura* e no semanal *Punto*, a oportunidade de jovens escritores de diferentes nacionalidades realizarem resenhas, críticas, comentários e entrevistas sobre livros, cinema, teatro, política e intelectuais. Como forma de exemplificar a contribuição de Valadés em sua carreira literária, analisemos as palavras do escritor García Aguilar:

Cuando llegué a México en 1980 lo primero que hice fue visitar al maestro Edmundo Valadés, amigo de Juan Rulfo y autor del legendario libro “La muerte tiene permiso”, quien era director de la página cultural de Excélsior, en ese entonces el diario más poderoso e importante de México. Valadés, que tenía muy buenas relaciones con América del Sur y gran simpatía por Colombia, me dijo que le trajera dos artículos y que si le gustaban, me los publicaría. Una semana después vi mi primer texto en ese diario y desde entonces, tuve una columna semanal los jueves dedicada a hablar con total libertad de temas literarios, compartiendo plana con autores como el argentino Mempo Giardinelli y el mexicano líder de la generación de la “onda”, José Agustín, y toda una generación de jóvenes críticos mexicanos (GARCÍA AGUILAR, 2008).

Nas palavras do autor do romance *Tequila coxis*, notamos um reconhecimento e destaque pela figura de Valadés como um instrumento que lhe permitiu uma ascensão no cenário da literatura mexicana daquela época.

Conforme García Aguilar, os escritores Alfonso Reyes, Edmundo Valadés e Juan Rulfo são considerados como uma geração sucessiva de escritores que uniram

¹⁷ JURADO VALENCIA (2008).

forças como forma de lutar pela propagação das Letras do continente latino-americano. Para o escritor colombiano, “su generosidad y su caballerosidad no tenía límites, por lo que a ellos debemos considerarlos como los hermanos mayores de toda una época continental” (GARCÍA AGUILAR, 2008).

García Aguilar destaca os cafés *La Habana*, *La Ópera* ou o *Centro Histórico* como lugares onde os intelectuais mexicanos, nascidos no final do século XIX e começos do XX, discutiam aspectos da política, do cinema, das artes, do jornalismo e da literatura. Esses homens exerciam suas atividades em meio a um México atordoado pelas dores da violência após a caída do antigo regime aristocrático e autocrático do presidente Porfirio Díaz e do auge da Revolução Zapatista. Ademais, assistiram a inúmeros fuzilamentos dos rebeldes no México, puderam acompanhar a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra mundial. Os intelectuais presenciaram, inclusive, o êxodo de personalidades e perseguidos de outros países, como por exemplo, León Trotsky, Luis Cernuda e de perseguidos das ditaduras militares e paramilitares, nos anos 70, do Chile, Argentina e Uruguai.

Em 1985, um terremoto atingiu toda a Cidade do México, principalmente, as áreas situadas sobre o lendário Lago Texcoco, na antiga Tenochtitlán, destruindo grande parte de seu conjunto arquitetônico. Nesse incidente, algumas personalidades desapareceram, assim como os jornais perderam sua importância cultural. A cidade permaneceu privada de livrarias, restaurantes e cafés literários que lhe davam prestígio por muitas décadas. Aliado a isso, o fim do Partido Revolucionário Institucional, cujo trabalho proporcionou ao México certa estabilidade econômica, provocou nesse momento crises na economia do país, gerando, também, constantes rivalidades partidárias entre a classe literária. Conforme nos sinaliza García Aguilar:

La desconfianza, el arribismo mercantil y el ciego egoísmo ganaron la partida en la literatura y las artes, mientras la tolerancia y la generosidad anacrónicas de humanistas como Reyes, Valadés y Rulfo quedaron sepultadas para siempre (GARCÍA AGUILAR, 2008).

O exemplo mencionado acima revela a função do intelectual como indivíduo, cuja função baseia-se no respeito, aproximação e no ato de compartilhar idéias com os demais membros da sociedade.

O poeta mexicano José Emilio Pacheco analisa o estilo literário de Valadés como aquele que “rompió las falsas fronteras entre narrativa fantástica y realista, literatura urbana o rural” (PACHECO, 2007, p. 6). Para o poeta, apesar de Valadés ter nascido numa geração de escritores como Arreola, Revueltas e Rulfo, transcende a linguagem de seus contemporâneos. Segundo Pacheco (2007, p. 6), “no cedió a ninguna prohibición: ha hecho cuentos magistrales que valen por sí mismos y también se anticipan a bastantes cosas que llegaron después”.

Em sua produção, Valadés tenta mostrar a importância da literatura na vida do homem por meio do ato da leitura e da construção de significados para o texto. Ao certo, ao escritor não cabe escrever pensando na utilidade do seu produto, da literatura, digamos, mas sim, é papel do intelectual, levar uma arte ao leitor como forma de fazê-lo enxergar a realidade por outras perspectivas. Ao ser interrogado pela utilidade de seus escritos, Valadés expõe:

No sé hasta qué punto sea útil la literatura, la narrativa, mas creo que sí es necesaria, que no es un oficio estéril ni perdido porque, al fin de cuentas, si se llega a encontrar un lector cabal de lo que uno ha escrito pues ya vale la pena haberlo escrito: quizá se escribió ese libro para ese lector o porque ese lector lo esperaba, lo necesitaba.¹⁸

Em suas palavras, notamos que cabe a literatura o papel de agregar sentidos ao leitor, de aproximar-lhe a realidade e, de certa forma, a literatura poderá desvendá-la. O escritor dá a quem lê sua obra uma parte da realidade que ao leitor nunca foi dada, entendida ou vista, porém que, no ato da leitura, se concretiza através do papel do escritor.

RESUMEN:

En este estudio se pretende exponer la figura del escritor mexicano Edmundo Valadés en el escenario de la historiografía literaria mexicana. Los expertos consideran al autor como el verdadero propagador del género cuento en México y responsable por descubrir inúmeros escritores en los demás países del continente latinoamericano. Se espera evidenciar su rol como intelectual y su pensamiento en relación a la creación literaria.

Palabras-clave: Intelectual; Cuento; Literatura mexicana.

¹⁸ OSTROSKY & CARRANZA (2008).

Referências Bibliográficas

FUENTE, José Luis de la & CASADO, Carmen. *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo*. Valladolid: Ámbito, 1195.

GARCÍA AGUILAR, Eduardo. *Los tiempos mexicanos de Excelsior*. Disponível em: <http://egarciaguilar.blogspot.com/2007/08/los-tiempos-mexicanos-de-excelsior.html>.

Acesso em 28 jan. 2008.

JURADO VALENCIA, Fabio. *Los escritores colombianos entre los escritores mexicanos*. Disponível em: <http://www.revistanumero.com/41/41sepa3.htm>. Acesso em 28 jan. 2008.

LARA, José. *En estado de gracia, libro que muestra al periodista, literato y Tertuliano Edmundo Valadés*. Disponível em: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=1&fecha=2005-07-20>.

Acesso em 28 jan. 2008.

MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia. *La muerte tiene permiso de Edmundo Valadés, un microcuento modelo en la narrativa mexicana del siglo XX*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/valades.html>. Acesso em 02 fev. 2008.

OSTROSKY, Jenne & CARRANZA, Belén. *El cuento siempre encuentra sus lectores: entrevista con Edmundo Valadés*. Disponível em: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/lengua_comunicacion/el_oto%FIo/entrale/cuento%20nunca%20acabar/edmundorazones.htm. Acesso em 28 jan. 2008.

PACHECO, José Emilio. *El cuento de Edmundo Valadés*. México: UNAM, 2007.

SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Ángel. *En estado de gracia*. Disponível em: <http://sanchezdearmas.org/principal>. Acesso em 28 jan. 2008.

-----, *El periodismo no es un oficio de cínicos*. Disponível em: http://colpechi.org/colegio/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=33. Acesso em 15 mar. 2008.

VALADÉS, Edmundo. “Ronda por el cuento breve”. In: *Revista Puro Cuento*. Buenos Aires, 1990.

Autobiografia e memória: revivendo um passado fragmentado

Danielle Morais Generoso¹

RESUMO:

Esta pesquisa tem por objetivo realizar um estudo sobre as estratégias de reviver e de reabitar o passado, presentes no livro *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles. Pretende-se evidenciar o desejo de reviver um passado que, não sendo possível mais em sua totalidade, dar-se-á de forma fragmentada, através de pequenas lembranças.

Palavras-chave: Cecília Meireles; *Olhinhos de Gato*; Autobiografia; Memória

Olhinhos de Gato, uma narrativa autobiográfica, composta através do fluxo de memória da autora, não apresenta uma ordem cronológica bem marcada, o que existe são fragmentos de textos, de recordações, assim como a memória seria composta por fragmentos de lembranças espaçadas por esquecimentos.

O que me instigou a pesquisar esta autobiografia foi a forma como essa nos convida a mergulhar na infância da autora e, através de suas lembranças, encontrar pontos de diálogo entre sua biografia e sua obra poética. Em *Olhinhos de Gato*, assim como em grande parte da poesia de Cecília, é recorrente a questão da morte, da efemeridade da vida, Freud em seu estudo intitulado *Relatos encobridores* levanta a hipótese de que as recordações infantis conservadas são aquelas que provocaram profunda impressão no momento em que ocorreram, citando algumas das observações de C. y V. Henri (1897), que “apresentam como conteúdos mais frequentes das recordações infantis as ocasiões de medo, vergonha ou dor física, além de acontecimentos importantes: enfermidades, mortes, incêndios, nascimento de um irmão, etc.” (FREUD, 1981, p. 331); no caso da autora o fato das mortes que ocorreram em sua família: primeiro de seu pai, antes de seu nascimento, depois de sua mãe, ficando órfã aos 3 anos, poderiam ser decisivos para compor sua personalidade literária. Ao longo da narrativa percebemos o constante medo da menina em relação à morte, talvez muito relacionado também à falta de esclarecimentos sobre o assunto, já que era algo de domínio dos adultos e que, como criança só conhecia a partir de sua experiência de perda, quando se depara com o corpo paralisado e frio de sua mãe - “Num canto de uma casa, um dia, perto de uma parede...Muita gente. Um cheiro diverso...Um ar diverso sobre as coisas. Uma pressa. Levantaram-na nos braços, como tirando-a de dentro do chão. Desviaram um lenço igual, igual àquele! 'Beije a mamãe!' E beijou um rosto duro e frio” (MEIRELES, 1983, p. 9), “E sobre os seus olhos ignorantes e tranquilos, deixavam cair um aviso sério, em voz surda: 'A Morte!'” (MEIRELES, 1983, p. 11) - e a partir do medo que a morte exercia em sua avó, que a criava cercada de cuidados e, por isso,

1 Aluna do curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da UFJF

isolada do resto do mundo, com medo de perdê-la

A cada instante lhe examinavam as solas dos sapatos: não acontecesse andar com os pés molhados. Mas também com o sol tinham cuidados especiais: podia morrer de insolação...Se começava a escurecer, traziam-na depressa para casa: porque há sereno, que infiltra doenças mansamente, pela cabeça. Se faz luar grande, fecha-se a janela, porque essa fria luz estraga a vida. 'Tudo faz bem, mas só até certo ponto (...)

Não a deixam ir porque há sarampos, coqueluches, perebas...É morte certa! Esticas a canela que nem se tem tempo de chamar o doutor-da-mula-ruça (MEIRELES, 1983, p. 84-70)

Durante a narrativa podemos compreender como a questão da morte se faz tão presente na vida e, logo, na obra de Cecília, um assunto com o qual se viu obrigada a conviver em sua infância, sem esclarecimentos, somente por impressões, que de tão intensas, permaneceram durante a vida adulta.

Uma questão interessante abordada pela autora Eliane Zagury em *A escrita do eu* seria a diferenciação entre o memorialista e o ficcionista. Dizendo que

o memorialista, de certa forma, volta à infância porque já a superou totalmente: é a emoção dessa superação que o faz revivê-la. O ficcionista não supera a infância – integra-a na vida adulta. Mas, como podemos fazer essa distinção em termos absolutos, se inúmeras vezes o escritor é ficcionista e memorialista? (...) A infância superada se expressa em memorialismo, a não superada em ficção (ou em poesia, ou em qualquer outra forma de arte cujos conteúdos possam ser simbólicos). Entretanto, há muitos outros condicionamentos para o ato memorialístico. Este é apenas um deles – se fosse o único ou absoluto, não seria possível deixar de escrever memórias, pois todos temos uma infância superada para a qual nos debruçamos emocionados e uma infância integrada e presente que mal distinguimos, mas comanda uma boa parte da nossa vida (ZAGURY, 1982, p. 113 – 114)

No caso de Cecília, minha hipótese é que essa transita entre o memorialismo e a ficção de uma forma tão sutil que mal podemos distinguir o que é lembrança e o que é simplesmente criação. Em *Olhinhos de Gato*, por exemplo, a vida e o mundo nos são apresentados através do olhar da criança, com todas as suas dúvidas e descobertas solitárias. A linguagem lírica da obra, inclusive a utilização de cognomes para se referir a si própria e às pessoas que fizeram parte de sua vida: Olhinhos de gato(ela mesma), Boquinha de Doce(avó que a criou) e Dentinho de Arroz (a ama), nos despeja numa atmosfera de criação que não sabemos ao certo quando se trata de memorialismo, de ficção ou de uma mescla dos dois. O tema da morte em Cecília, assim como o da passagem acelerada da vida, tão constantes em *Olhinhos de Gato*, ganham um tom memorialístico com requinte de simbólico e são estendidos a uma obra poética que pode, nem sempre, tratar-se de pura ficção. Esses podem ser traços de uma infância que não fora totalmente superada e guarda, por isso, seus sintomas na vida adulta.

Existe ainda uma possível associação entre determinadas passagens da obra com crônicas da autora, por exemplo, o caso do cachorrinho Jasmim, presente como uma lembrança da menina que encontra um cachorrinho perdido e solitário como ela e o acolhe, porém esse cachorro é retirado de

seu convívio por causa de um incidente

(...) e na sombra dois olhinhos mal abertos se levantaram para os seus, com tênue gemido, numa expressão tão compreensível de medo e queixa como se ali estivesse uma outra criança igual a ella: e sofresse(...) E com uma alça de barbante, sozinha, a trouxe do fundo da sombra, e a levou pelo quintal acima, pela escada acima, com as pernas já moles do esforço e da emoção, para espanto de todos, que lhe perguntavam: Mas onde arranjaste esse bicho tão feio! E não tiveste medo? E que vamos fazer agora desse cachorrinho? (...) Mas um dentinho branco e pontudo pode passar de raspão, como um espinho, e uma gota de sangue desapontar, como um pingo de orvalho. Corre-se com o vidro de iodo. 'Eu, por mim, punha-lhe açúcar em cima, e depois uma teia de aranha(...)' O que sabe, porém, no dia seguinte, é que não anda mais nem pela casa nem pelo quintal aquele brinquedo peludo de olhinhos tão redondos de dentinhos tão finos (...) E deixaram-na procurar tanto! E deviam ter visto que estava sofrendo...E seu coração doía como se o tivessem pisado duramente e sem socorro. Maria Maluca veio implicar: 'Não achaste o Jasminzinho? Foi-se embora, o maroto! Fugiu...' E ela, então, chorou alto, convulsamente, sob muitos tormentos reunidos e confusos, e as pessoas se desfizeram diante dela, como estátuas de cinza, e a casa ficou vazia(...) Sozinha ela existia (MEIRELES, 1982, p. 67- 69).

Esse episódio também é relatado em forma de crônica presente no livro *Janela Mágica*, em que um menino solitário, filho único, ganha um cachorrinho de seus pais para lhe fazer companhia, porém depois de muitas travessuras feitas pelo novo amiguinho seus pais decidem doá-lo. Um mesmo episódio visto portanto sob dois prismas, um sendo tratado como um relato de memória outro, ao contrário, como ficção.

Ainda tendo em mente esse diálogo constante e instigante entre vida e poesia, memória e ficção, proponho a leitura comparada entre um trecho de *Olhinho de Gato* e o poema Retrato, pois ambos tratam da passagem veloz do tempo e da constante modificação das coisas, inclusive das pessoas

E viu-se a si mesma, de novo, no espelho, - mas uma outra, diferente da anterior, perdido aquele ar mais infantil dos cabelos esvoaçantes, onde a luz armava surpresas de claridade – mais séria agora, com os cabelos concentrados num tom mais escuro, parados, quietos, unidos, tristes (...) E ela, passando a mão pela nuca raspada, sentia-se estranha, diferente, uma outra, que era e não era ela (MEIRELES, 1982, p. 130-131).

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.
Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração que nem se mostra.
Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
Em que espelho ficou perdida a minha face?
(MEIRELES, 1983, p. 84)

Essa pesquisa é relevante na medida que propõe o estudo de uma autora pouco trabalhada no ambiente acadêmico, que apresenta uma vasta e instigante bibliografia. Sendo possível conhecer um pouco mais sobre seu trabalho dentro das discussões sobre modernidade, memória e

autobiografia, além de possibilitar uma considerável compreensão de algumas das significativas características de sua obra poética.

Para embasar o estudo sobre a memória na modernidade, serão utilizadas as obras *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (BERMAN, 2007), o *Ser e o tempo da poesia* (BOSI, 1983), *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984), *A idade Neobarroca* (CALABRESE, 1987), *A escrita do eu* (ZAGURY, 1982) e *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (HUYSSSEN, 2000). A obra literária também dialoga com o estudo *Relatos encobridores* de Sigmund Freud (FREUD, 1981).

Para embasar o estudo sobre a autobiografia serão utilizados, inicialmente, o capítulo “Arquivar a própria vida”, do livro *Estudos Históricos* (ARTIÈRES, 1998), *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. (LEJEUNE, 2008) e *A escrita do eu* (ZAGURY, 1982).

RESUMEN:

Esta investigación tiene como objetivo realizar un estudio sobre las estrategias para revivir y volver al pasado, presentes en el libro *Olhinhos de Gato*, de Cecilia Meireles. Se pretende poner de relieve el deseo de revivir un pasado que no es más posible en su totalidad y se dará en fragmentos, a través de recuerdos.

Palabras clave: Cecília Meireles; *Olhinhos de Gato*; Autobiografia; Memoria

Referência bibliográfica

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 1998.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. SP Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: BERMAN, Marshall *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CALABRESE, Omar. *A idade Neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

FREUD, Sigmund – Obras Completas Tomo I – 4ª ed. Biblioteca Nueva: 1981 – Traducción directa del alemán, por Luis Lopez – Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos, por el Doctor Jacobo Numhauser Tognola.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEJEUNE, Philippe. Noronha, Jovita Maria Gerheim (org). Autobiografia e Poesia. In: LEJEUNE, Philippe. Noronha, Jovita Maria Gerheim (org). *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Nova Aguilar S.A, 1983.

_____. *Olhinhos de Gato* - 3ª ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

A voz da periferia e a função do intelectual¹

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é explorar os diversos conflitos narrativos contemporâneos sobre a relação entre intelectuais e marginalizados e debater teoricamente de que forma o intelectual contemporâneo lida com a alteridade proveniente do sujeito marginalizado. Produtos culturais elaborados por sujeitos periféricos evidenciam a necessidade da criação, por parte dos intelectuais, de uma nova forma de abordagem do Outro excluído, tomando-o não apenas como objeto, mas, principalmente, como sujeito do conhecimento.

Palavras-chave: Intelectuais; marginalizados; literatura brasileira contemporânea.

(...) essa questão da representação, da auto-representação, de representar Outros, é um problema.

Gayatri Chakravorty Spivak, *The post-colonial critic*.

“Can the subaltern speak?”, questiona a crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak em ensaio clássico que investiga as diferentes apropriações discursivas que o Ocidente realiza do Oriente. Neste texto, Spivak, além de abordar as diversas impossibilidades de fala dos sujeitos localizados em espaços periféricos, realiza uma crítica das apropriações das falas oriundas dos setores subalternizados. Contrariando as perspectivas otimistas, a crítica indiana adverte sobre a impossibilidade de fala destes sujeitos periféricos. No entanto, como observa Elizabeth Muylaert, em *Devires autobiográficos, a atualidade da escrita de si*,

a resistência teórica de Spivak não se interessa em promover a constituição do sujeito marginalizado, ou seja, ‘dar voz ao subalterno’, ela insiste na impossibilidade de traduzir o discurso do subalterno para o discurso do dominador, como se esse último fosse, inquestionavelmente, o representante, por excelência, da justiça que pode ser feita às razões do oprimido. (Muylaert, 2005, p. 114).

Nessa leitura, a rejeição de Spivak em dar voz aos subalternos está calcada na constatação de que seja como objeto – retratado na sua condição de vítima – seja na condição

¹ Este ensaio é parte do projeto de pesquisa “A representação de territórios marginais na literatura brasileira”, desenvolvido com o financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.

² Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

de sujeito – quando recebe o benefício da fala através da qual tem ocasião de se expressar – a sua imagem e a sua voz, em ambos os casos, já são elementos de uma mediação própria ao código linguístico e cultural dominantes, constituindo “uma forma de violência epistêmica” para citar uma expressão utilizada por Spivak. Dessa forma, a fala do subalterno, independente de sua forma enunciativa, é apropriada pela cultura dominante.

O texto de Spivak, produzido na já longínqua década de 1980, permanece atual e inquietante. Creio que buscar uma resposta estanque para a questão não seja o principal objetivo do ensaio e, principalmente, não seja este o primeiro impulso dos críticos ao se debruçarem sobre ele. Talvez, o ponto mais importante deste ensaio seja a busca por estruturas teóricas e textuais que possam favorecer a emergência de vozes que foram sulcadas por forças políticas dominantes. Ao menos a recepção deste ensaio na América Latina foi norteada por este desejo. Ou seja, construir um arcabouço teórico que pudesse instrumentalizar as leituras de textos produzidos por sujeitos não pertencentes aos centros hegemônicos de poder, favorecendo, assim, um referencial que possibilitasse colocar em relevo a condição cultural e social dos autores dos textos. Contudo, nos chocamos com a força e a veemência com que a crítica indiana afirma que a impossibilidade de falar do subalterno, não ter voz, é a primeira condição de sua situação política e social. Além disso, Spivak instaura uma perspectiva inovadora em sua interpretação, quando afirma que ao intelectual resta falar por si. O papel do intelectual, nesta leitura, é investigar o quanto seus métodos de análise carregam privilégios institucionais e favorecem a manutenção do subalterno como objeto e, por conseguinte, silenciado.

No entanto, vale questionar: e se os sujeitos marginalizados, alocados em seus espaços periféricos de origem, começam a falar por si mesmo – sem a interferência paternalista dos intelectuais – e sejam ouvidos, preferencialmente, por seus pares, criando, assim, um campo discursivo e cultural próprio, ainda é possível apontar para a impossibilidade de fala destes marginalizados? As incontáveis investidas de autores marginalizados no campo literário brasileiro têm apresentado uma nova dimensão a esta questão, trilhando um percurso, aparentemente, inovador.

Além de falarem, estes autores marginalizados desejam também exercer a função que tradicionalmente era desempenhada por intelectuais: ser porta-voz e orientadores das massas. Em outras palavras, ao se afirmarem como autores de um discurso que almeja representar a própria vivência social, estes escritores periféricos estão se deslocando para uma posição que retira de cena o papel que sempre foi assumido por intelectuais.

Em crônica publicada no volume *Literatura Marginal, talentos da escrita periférica*, Preto Ghóez adota um posicionamento político que encontra reflexo em diferentes autores periféricos. No texto, o autor, que além de integrar o movimento literário periférico, também é ativista da cultura *Hip-Hop*, elabora um exame das diferentes produções culturais, sobretudo cinematográficas, que possuem como tema central o cotidiano da periferia. A crônica possui o sugestivo título “Cultura é poder” e inicia com o autor resgatando sua infância, quando encontrava na casa dos vizinhos a única possibilidade de assistir aos filmes nacionais. O tom memorialístico adotado na abertura do texto auxilia o autor no estabelecimento de uma comparação entre as produções filmicas do passado e as contemporâneas, na qual é destacada a mudança no plano temático das produções que é sintetizada em uma frase: “todo mundo quer ser favela!”(Ghóez, 2005, p. 21). O interesse crescente em produzir um olhar sobre os bairros periféricos e favelas dos grandes centros urbanos é analisado como uma moda “especificamente no meio intelectual de esquerda e pequena burguesia adjacente.”(Idem, idem). A crítica aponta não apenas o modismo criado, mas, principalmente, o esvaziamento político destas manifestações artísticas e o olhar deturpado que orienta tais produções:

Todo mundo quer ser perifa, quer ser favela. E assim eu vejo uma pá de maluco documentando a dureza do dia a dia da favela, uma pá de filme documentando a violência da quebrada, e neles eu vejo um bagulho que me deixa desbaratinado: a romantização do crime, do bandido, da droga, a esteriotipização de um estilo de vida, as roupas, as gírias, os loucos, as fitas.(Idem, idem)

A crônica de Preto Ghóez argumenta em favor de uma produção artística que não se baseie em clichês e, muito menos, que reproduza estereótipos preconceituosos sobre a população residente em favelas. Em outras palavras, o autor sabe que tal produção artística, seja ela filmica ou literária, será utilizada como veículo de mediação entre o morro e o asfalto – periferia e centro. Através do retrato ofertado pela imagem cinematográfica é produzida uma percepção própria sobre os territórios marginalizados que são retratados. Ou seja, a encenação ficcional que o cinema exhibe, baseado na “Luz, câmera e...clichê”, para citar uma expressão do próprio autor, irá perpetuar o estigma e o preconceito:

Daí deixa que o cinema entope de maluco que nunca foi perifa, gente que abomina a gente que mora na perifa, os papéis principais estão nos faróis, e seu controle remoto aciona o vidro que sobe e te isola do senhor dos anéis, relógios, dinheiro, rápido de mãos pro alto! Ou eu estouro a sua cara...(Idem, ibidem)

Preto Ghóez critica o consumo de uma imagem estereotipada da favela, que destaca apenas o crime e a violência a partir de um traço excêntrico. O produto, nas palavras do autor,

se assemelha a um documentário da National Geographic, centrado na exibição das marcas de uma cultura pouco conhecida. Todos querem uma aproximação desta realidade, mas desejam que tal aproximação ofereça a segurança necessária para o consumo. Obliterar a voz que vem “de fora”, nesse sentido, é investir contra a orientação formada na perspectiva de um olhar não familiarizado com o cotidiano retratado. Ao se colocarem frente aos intelectuais que comumente exerceram o papel de porta-voz destes setores silenciados, os escritores marginalizados buscam expressar na excludente letra de fôrma sua própria vivência.

Cultura é poder, como enfatiza o autor no título da crônica. O poder repousa na possibilidade de construir através de um discurso cultural uma imagem própria sobre estes espaços marginalizados. Na leitura de Preto Ghóez, o núcleo intelectual que detém o poder através da produção cultural também cria estratégias para a manutenção de seu *status quo*. Afinal, nos lembra Ghóez,

Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em nosso habitat, mal sabem eles que o sangue já transborda da periferia, que existe mão-de-obra excedente com armas na mão, mas eles nos querem assim como melhor ator coadjuvante, não nos querem escrevendo, dirigindo, atuando, não nos querem protagonistas de nossas próprias vidas, seus filhos já confundem ficção com realidade, e eles nos querem longe de tudo, (...) sem voz, nos escuro do anonimato, eles sem o mutarelli, sem o ferréz, sem o paulo lins, (...) Mas alguns já sabem: Cultura é poder!(idem, p.23).

Nada mais legítimo do que o próprio sujeito marginalizado, aquele que sofre diretamente com as condições de vulnerabilidade social que uma sociedade desigual produz, seja o autor de um discurso que aborda seu cotidiano. O discurso, nesse sentido, para além de sua postura política, passa a ser ornamentado por uma perspectiva testemunhal, determinando a voz oriunda dos espaços periféricos como a verdadeira forma de representação da miséria e da violência que assola estes espaços. Afinal, quem possui a legitimação para narrar a margem senão o próprio marginal?

Tal posicionamento ecoa de diferentes formas na Literatura Marginal e se revela como um dado precioso para o estabelecimento de uma discussão acerca do papel e o lugar dos intelectuais frente a estas manifestações literárias emergentes que cobram para si um estatuto de legitimação que busca silenciar as vozes não pertencentes à estrutura social demarcada. Necessário acrescentar que tal orientação política não é um dado relativo apenas a este movimento literário, mas, sim, uma espécie de orientação de grupos sociais e culturais marginalizados, que desejam falar por si, sem a presença de mediadores. A argumentação do

rapper Big Richard, na apresentação de seu livro, *Hip-hop: consciência e atitude*, corrobora este aspecto:

Neste livro tenho uma preocupação muito grande em registrar parte de nossa história, o hip hop brasileiro. Cansei. Me incomoda muito ver irmãos darem subsídios a intelectuais e pesquisadores de fora de nossa realidade, que constroem grandes teses sobre nossa vida, nosso momento (...) Penso que temos que começar a transmitir a nossa versão da história, a nossa palavra pesquisada, mas muito mais do que isto, nossas histórias vividas (Richard, 2005, p. 19)

Se outrora o intelectual atuava enquanto porta-voz destes grupos, falando em nome destes sujeitos e, dessa maneira, silenciado-os; nos parece que na contemporaneidade não há mais espaço para este tipo de atuação, sobretudo quando estes setores passam a “falar” e não desejam mais que o intelectual “fale” em nome deles.

O questionamento que por hora aqui se constrói não é um fato isolado e muito menos diz respeito apenas ao surgimento de um movimento literário organizado por autores marginalizados. Renato Cordeiro Gomes e Isabel Margato, organizadores do livro *O papel do intelectual hoje*, apresentam este debate como um reflexo direto da crise proveniente da nova configuração sociocultural do limiar do século XXI:

Para pensar então a reconfiguração, do papel do intelectual na contemporaneidade, há de se considerar a crise de valores universais, desencadeada pela história do século XX. O testemunho do universal torna-se cada vez mais difícil, balançando pelo relativismo dos valores, das posições político-ideológicas adotadas, num tempo de heterogeneidade, posições essas atravessadas por clivagens de gênero, raça, sexo, idade e não mais privilegiando a problemática da classe social. (Margato e Gomes, 2004, p. 10)

Esse horizonte de questões interfere de forma decisiva na tradicional imagem que fora forjada para o intelectual ao longo da modernidade e, principalmente, no século XX. Se ao pensarmos em propostas para o futuro da função do intelectual percorremos um trajeto marcado por incerteza, podemos afirmar com certeza que o modelo do passado não terá frutos. Não se trata de afirmar que dificilmente um escritor contemporâneo virá a público e apresentará um texto incisivo com o título de “Eu acuso”, repetindo o gesto clássico protagonizado por Zola na apresentação do panfleto “J’accuse”, em 1898, ato que hoje é analisado como o nascimento do intelectual. Mas, sim, se trata de avaliar que o intelectual não irá mais atuar enquanto sujeito dotado de um saber privilegiado que possibilitará orientar as massas.

No entanto, é necessário esclarecer que não se trata de afirmar o fim da função do porta-voz da sociedade, tradicionalmente encarnada pelo intelectual escritor, mas,

principalmente, interrogar qual a nova forma de engajamento que o intelectual escritor deve engendrar frente a estes sujeitos marginalizados. Se o debate aqui proposto surge em decorrência de uma série de produtos literários contemporâneos, o pensamento crítico ocidental há muito produz interrogações acerca desta questão. Exemplo disto é a conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, em 1972, intitulada “Os intelectuais e o poder”. No diálogo, Foucault já anunciava a necessidade de aparecimento de uma nova forma de engajamento do intelectual, não mais como aquele que dizia a verdade aos que ainda não a viam e em nome dos que não podiam dizê-la:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ‘idéia’ de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso. (Foucault, 1979, p.71)

Na leitura de Foucault, a existência de um sistema de poder próprio ao exercício intelectual subordina a “fala das massas”, inferiorizando-as frente ao discurso científico e acadêmico. Nesta concepção, pouco importa se o intelectual “se coloca um pouco na frente ou um pouco ao lado” das massas, pois, independente da posição assumida, seja negando ou não o papel de porta-voz dos desejos dos grupos socialmente marginalizados, o discurso intelectual figura como detentor de um poder de verdade dotado de uma aura unívoca. No entanto, Foucault nos esclarece que,

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. Em suma, a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia, é a própria verdade. (Foucault, 1979, p.14)

Tais reflexões entre Deleuze e Foucault emergem a partir de um debate sobre a relação entre prática e teoria, colocando em cena não apenas questionamentos acerca do papel do intelectual, mas, sobretudo, a estruturação de um novo conceito de representação. É nesta chave que Deleuze lembra que foi o seu interlocutor que teria sido o primeiro a denunciar a “indignidade de falar pelos outros”:

A meu ver, você [Foucault] foi o primeiro a nos ensinar – tanto em seus livros quanto no domínio da prática – algo fundamental: a indignidade de falar pelos outros. Quero dizer que se ridicularizava a representação, dizia-se que ela tinha acabado, mas não se tirava a consequência desta conversão ‘teórica’, isto é, que a teoria exigia que as pessoas a quem ela concerne falassem por elas próprias. (Idem, p. 72)

Silenciar-se frente aos grupos marginalizados - que no caso específico do diálogo entre Foucault e Deleuze eram os prisioneiros - foi a medida necessária para possibilitar a emergência destas vozes. A conversão teórica que nos fala Deleuze comporta não apenas a fala dos sujeitos silenciados, mas, igualmente, a insurreição de saberes locais, esquecidos e inferiorizados perante a ciência. Contudo, tal perspectiva teórica foi claramente deturpada, favorecendo a compreensão, para uma parcela de intelectuais, que o papel a ser assumido frente a estes grupos marginalizados deveria ser passivo, favorecendo o retorno a fala viva do sujeito dominado. Não se trata, pois, de simplesmente ouvir deslumbrado a pureza da diferença através destas vozes, mas de analisar os mecanismos do poder discursivo que, ao filtrar a fala destes sujeitos, desqualificam-na. O intelectual deve, antes de mais nada, ser crítico de suas próprias condições de trabalho que, de modo muito concreto, por seus regulamentos e hierarquias acabam por assimilar estas vozes e estes saberes e, dessa forma, levá-los ao silêncio.

Contudo, tais prerrogativas não devem ser compreendidas como um postulado teórico que argumenta pelo silêncio do intelectual, como esclarece Daniela Versiani a partir das reflexões de Foucault acerca do tema:

Tratar apenas do deslindar dos processos que levam estas subjetividades à exclusão e ao silenciamento, ainda que obviamente seja por si só tarefa tão árdua quanto necessária, é também, contudo, de alguma forma, pôr-se à margem desses processos. Se Foucault estava certo quanto à indignidade de falar pelos outros, esta afirmativa não deveria, contudo, servir de justificativa para que o intelectual contemporâneo se perpetue à margem desse processo, seja pela ingênua suposição de que a alternativa à recusa em assumir uma postura partenalista – falar pelos outros – seja única e exclusivamente a indiferença, seja pelo interesse em preservar a sua própria autoridade mantendo a não-autoridade de outras vozes. (Versiani, 2004, p. 80)

Já não é mais suficiente dedicar-se apenas à análise dos processos de exclusão e marginalização dos sujeitos silenciados, é necessário elaborar estratégias de inclusão dessas subjetividades no próprio ato discursivo do intelectual. O intuito deste investimento não é produzir uma fala autorizada, mas, sim, elaborar conceitos e procedimentos que impeçam que a fala do intelectual figure no lugar do discurso do Outro marginalizado.

Nesse diapasão, é impositivo considerar o impasse criado pela desconfiança na figura do intelectual como porta-voz da “verdade de todos”, quando se trata de recuperar sua função crítica. A opção pela defesa dos direitos dos pequenos grupos, pela luta contra focos particulares do poder, corre o risco de gerar um descompromisso do intelectual com o conjunto da sociedade, de limitá-lo a uma ação sempre autoreferenciada. (Gomes e Margato, op. cit., p. 10)

Ou seja, como Deleuze questiona: “Então, como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons o seu valor de luta contra o poder?”(Deleuze, 1992, p.56). Responder tal questionamento é, decerto, uma tarefa tão árdua quanto retirar o poder da verdade das formas hegemônicas. No entanto, seguindo os passos de Deleuze, é possível vislumbrar uma saída - ou, como o próprio autor conceitua: uma linha de fuga – a partir do tratamento do próprio ato discursivo: “Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga”(Idem, ibidem). Ser estrangeiro na própria língua é produzir uma espécie de gagueira que possibilite rachar as palavras e estruturar enunciados não hierárquicos. Falar assumindo todos os tons, sem desejar de forma ilusória elaborar um discurso que se quer semelhante ao do Outro, tampouco uma fala que coloque em relevo a diferença do intelectual frente ao marginalizado. A análise de Deleuze sobre Godard pode ser tomada como uma referência para pensarmos a questão:

De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, ao contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua. (...) É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força. (Idem, p. 52).

A gagueira surge como uma possibilidade de minar as estruturas sólidas do discurso e favorecer a emergência de uma fala não impositiva. Sem dar ordens, o intelectual produz um discurso que figura em um espaço intersticial, não é uma fala que representa e, muito menos, é a atitude silenciosa e omissa de apenas deixar o Outro falar. Tão importante quanto refletirmos acerca de uma teoria que favoreça a aplicação de métodos que não oblitere a emergência das vozes que outrora eram silenciadas, é propor uma forma de atuação intelectual que se baseie em um princípio ético.

Falar com os operários e não ser um patrão falando, como alcançar esta forma de linguagem que rasura as formas de poder? Heloisa Buarque de Hollanda e Maria Tereza Carneiro Lemos, a partir de questionamentos semelhantes aos aqui apresentados, apontam para o estabelecimento de “parcerias” entre intelectuais e marginalizados como a solução para esta intrincada questão. Ambas autoras utilizam a publicação de *Cabeça de porco*, livro que

denuncia as misérias provocadas pelo avanço do comércio varejista de drogas nas periferias dos grandes centros urbanos do Brasil, como um resultado bem sucedido.

No artigo “Intelectuais X marginais”, Heloisa Buarque analisa a necessidade de criação de novas abordagens das novas vozes discursivas no cenário cultural brasileiro: “Hoje, parece que alguma coisa de bastante diferente está no ar e que vamos ter que repensar, com radicalidade, nosso papel como intelectuais tanto no campo social, como no campo acadêmico e artístico”(Hollanda, 2007). O algo novo que a autora percebe no ar é materializado nas inovadoras propostas da cultura *Hip-Hop* e de tantas outras manifestações artísticas originárias nas periferias das grandes cidades. No movimento operado por Heloisa Buarque a proposta de repensar o papel do intelectual não é meramente abstrair-se do debate e excluir-se da vida política e artística. Tampouco, a crítica deseja apenas “ouvir” o que as vozes que emergem têm a dizer. Segundo a autora, as produções artísticas e culturais da periferia, ao elaborar um discurso crítico sobre a sua própria experiência, passam a exercer o papel que outrora fora designado ao intelectual. Mas, vale questionar, qual deve ser o lugar a ser ocupado pelo intelectual hoje no tocante ao diálogo com estes movimentos, discursos e produtos culturais periféricos? Heloisa Buarque de Hollanda apresenta uma possibilidade de solução, observando que

A sugestão de que a periferia e os movimentos que defendem a interpelação da propriedade intelectual fechada e superprotegida no modelo norte-americano, com seu corolário necessário, o investimento na noção de saber compartilhado, possa afinal dissolver velhas equações corporativas em novas maneiras de fazer política.(Hollanda, op. cit.)

Segundo a autora, o exercício de repensar o papel do intelectual produzirá uma nova forma de engajamento, alterando a posição do intelectual frente aos grupos marginalizados. Nesse sentido, há uma recusa pela função de porta-voz destes sujeitos, colocando-se à frente. Impossibilitado de falar pelo Outro, pois agora ele possui voz, resta ao intelectual exercer a função de co-autor dos processos simbólicos. É nesta perspectiva que Heloisa saúda a publicação de *Cabeça de porco*, livro que aborda a presença da violência nas favelas do Rio de Janeiro, escrito por MV Bill, Celso Atahyde e Luiz Eduardo Soares.

É verdade que as partes escritas por cada um são assinadas, não produzindo, portanto, um tipo de autoria coletiva, mas colaborativa. O livro não desafia na passagem de um autor para outro, que aparecem intercalados na estrutura narrativa do livro. Um caso de saber compartilhado com igual peso para cada uma das partes, cada autor oferecendo sua dicção e sua competência específicas em pé de igualdade, em que a autoria é menos importante do que o conjunto polifônico do trabalho, que é precisamente de onde esta obra tira sua maior força e valor(Idem, ibidem).

Na proposta de Heloisa Buarque o intelectual não mais irá figurar como representante das esferas silenciadas, nem se cala frente à eminência de vozes excluídas. A solução apresentada se materializa na busca por um espaço de fronteira, no qual a voz do intelectual será somada ao discurso que provém das margens, reconhecendo o novo cenário cultural em que está inserido. No entanto, a autora não percebe que o simples deslocamento de posição, figurando agora ao lado e não mais na posição de liderança do processo, sobretudo no exemplo citado, não impede uma atitude paternalista e condescendente do intelectual. Em *Cabeça de porco* é perceptível uma distinção discursiva entre os autores, de um lado figura uma fala testemunhal formada a partir da experiência marginal, personificada nos escritos de MV Bill e Celso Athayde, estes negros, favelados e atuantes no movimento *Hip-Hop*; no pólo oposto, isolado em um gabinete, Luiz Eduardo Soares produz elaboradas análises sociológicas a partir dos relatos dos *rappers*. A forma colaborativa, que tanto impressionou Heloisa Buarque de Hollanda, se desfaz pela própria estrutura textual do livro. A colaboração, por assim dizer, na verdade, é dos marginalizados para com o intelectual, oferecendo em cores vivas histórias para serem indexadas em uma rigorosa análise sociológica. A fórmula é redundante e cansativa, após os relatos surge a fala conclusiva de Luiz Eduardo Soares descortinando o breu e orientando nossas compreensões. Se nesta estrutura não há o ato de silenciamento do marginalizado, no entanto fica clara a subordinação destas falas ao discurso científico e acadêmico.

Análise semelhante à de Heloisa Buarque de Hollanda é engendrada por Maria Tereza Carneiro Lemos acerca do livro *Cabeça de porco*, em *A (de)missão do intelectual*. Segundo a autora, a postura assumida por Luiz Eduardo Soares ao colaborar com os dois ativistas do movimento *Hip-Hop* o fez abandonar a posição de “tradutor” – aquele que marca um lugar de relativa abertura da voz dos silenciados – para figurar como um “colaborador” destes sujeitos.

Não é mais possível conceber o intelectual que reflete e ‘indica’ o caminho, mas, pelo contrário, tornou-se claro que hoje o intelectual age organizado, intervindo, criando. De forma muito diferente do intelectual modernista, hoje, ele não é mais um vanguardista, não profecia em relação ao futuro, não antecipa a história. (Lemos, 2007, p. 109)

Certamente, é possível identificar no ato protagonizado por Luiz Eduardo Soares a tentativa de abandono das rígidas formas acadêmicas. Lançar-se de encontro a novas experiências sociais, políticas e culturais, certamente é assumir o risco de intervir de uma nova forma na sociedade.

No entanto, é necessário observar que, no caso específico de Luiz Eduardo Soares e sua intervenção junto a M.V. Bill e Celso Athayde, a posição de retaguarda, com o intelectual perfilado ao lado dos marginais, resulta em não favorecer a ascensão dos próprios marginais como uma vanguarda.

Não estou propondo a constituição de duas esferas antagônicas, intelectuais e marginais, mas, antes de tudo, busco discutir quais as reais possibilidades de contato com este Outro marginalizado. Sem dúvida, como observa Deleuze,

O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à escravidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode ocupar-se de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos?(Deleuze, op. cit., 214-5)

Se o questionamento de Deleuze se refere a uma provável impossibilidade de criação artística – e de formas de pensamento crítico, arrisco acrescentar – do povo frente aos seus sofrimentos abomináveis, é igualmente possível interrogar se há condições reais do intelectual falar sobre estes sofrimentos do povo? Não se trata apenas de buscar uma legitimação para a voz marginalizada que agora se ergue e passa a proclamar uma verdade, mas que discutir as potencialidades deste ato de insurreição.

Ler a produção literária destes autores é também observar o desenvolvimento destas estratégias políticas. Mais do que mapear obras e tecer comentários sobre traços de estilo, ao centrarmos um olhar exclusivo sobre a Literatura Marginal devemos observar as nuances discursivas e saber compreender o funcionamento de um amplo espectro de ações e propostas sociais que utiliza o literário como recurso.

No entanto, aqui está em questão não somente o processo de construção do sujeito marginalizado, mas das mediações efetuadas na passagem desse discurso para outras camadas da sociedade. O desejo de se constituir enquanto movimento autônomo, sem a interferência de elementos exteriores à periferia, pode ser facilmente questionado pelas relações que alguns autores mantêm com editoras não vinculadas ao mesmo projeto político e social, como nos fala Alfredo Bosi acerca da obra de João Antônio:

Sei que o termo “marginal” é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. (Bosi, 2002, 238)

O comentário de Alfredo Bosi lança um dado irônico sobre o uso do termo marginal que também pode ser utilizado como índice de análise da própria estratégia discursiva destes autores. Como ser marginal e afirmar-se como pertencente de um mundo à parte que se estrutura como substrato direto das ações empreendidas por sujeitos sociais das classes abastadas e, por outro lado, estar inserido nesta mesma estrutura? É importante ressaltar que a constituição deste sujeito autoral periférico mais do que residir somente na enunciação ou na recepção do discurso, está no próprio processo dialógico e transitivo. Mais do que destituir qualquer poder de verdade da fala destes autores ou simplesmente negar a viabilidade desta argumentação da autenticidade de uma cultura e/ou literatura marginal, ao afirmar este aspecto pretendo apresentar uma nova perspectiva ao debate. Uma vez que o sujeito à margem – seja o morador da favela, em uma perspectiva nacional, ou o latino-americano, em uma perspectiva global – sempre será composto não por um discurso de unicidade e pureza, mas, sim, pelo hibridismo. Por tanto, mesmo que suplantado da apresentação da postura política adotada, estes autores estão de forma recorrente estabelecendo formas de apropriação e adaptação. Ao aceitarem o financiamento de grandes fundações privadas – como a Itaú Cultural –, ao participarem de programas televisivos – como o Fantástico da T.V. Globo – e ao publicarem em editoras de grande circulação – como a Global Editora e a Editora Objetiva – estes autores estão inseridos em um processo através do qual se demanda uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Dessa forma, ambivalência e antagonismo acompanham cada ato desta espécie de tradução cultural.

Além disso, é possível afirmar que ao estarem fixados na margem, estes autores periféricos correm o risco de perderem, justamente, a capacidade metaforizante das margens em contraposição ao centro. De fato, a transformação de uma condição de vulnerabilidade social em um elemento de construção identitária, seja através da delimitação destes territórios marginais em palco das narrativas ou na elaboração discursiva que argumenta por uma autenticidade cultural, é uma posição de confronto. Agora, são autores oriundos da periferia que se apresentam como vozes unívocas da marginalidade, silenciando assim qualquer contra-narrativa produzida por intelectuais pertencentes aos núcleos tradicionais de saber. Trata-se, portanto, de uma questão com a qual estes e futuros autores terão que lidar. No entanto, a contínua investigação acerca da violência nos espaços periféricos terminará por esvaziar a capacidade de sensibilização do leitor ou, pelo contrário, a dramatização desses aspectos permitirá ao morador dessas áreas um novo olhar sobre si mesmo?

Se os autores estiverem corretos, os potenciais leitores destas produções literárias – leia-se os residentes nos bairros marginalizados – utilizarão tais narrativas como espelhos de uma realidade concreta, mirando-se nos exemplos apresentados no texto ficcional. O princípio norteador deste argumento é o desejo de conscientizar o leitor, fazendo descortinar uma verdade que o texto oferece.

O texto literário surge como um mecanismo pedagógico. Espera-se com a disseminação deste discurso voltado primeiramente para o leitor periférico a produção de uma nova identidade cultural e a criação de uma nova postura destes sujeitos. A força pedagógica destes discursos marginais de rasura está repousada na autoridade que a origem periférica oferece ao autor do discurso, utilizando sua experiência de autor/sujeito marginal para formar e doutrinar os receptores do discurso. Diferentes autores da Literatura Marginal – sobretudo aqueles vinculados à cultura *Hip-Hop* – produzem narrativas centradas na apresentação de trajetórias sociais exemplares, seja pela exaltação ou negação. Narradas como histórias de proveito e exemplo, as trajetórias de sujeitos da periferia, que em princípio poderiam ser compreendidas como casos pontuais, são transformadas em uma complexa trama coletiva, facilitando a pronta identificação do leitor com o personagem. Estas narrativas são pontuadas por um rígido maniqueísmo que privilegia a abordagem dos casos de insucesso, encenando a falência destes personagens a partir da opção pelo crime. Dessa forma, o exercício de auto-representação destes sujeitos é duplamente político e engajado, além de formar uma compreensão própria para sua vivência, tal compreensão é utilizada como um veículo disciplinar e formador de seus pares. A literatura, neste caso, emerge como veículo de um discurso pedagógico e conscientizador do leitor. Tal qual uma letra de *RAP*, os contos, os romances e as poesias, são utilizados como recursos discursivos que objetivam a divulgação de uma pedagogia própria e voltada exclusivamente para o jovem negro periférico. A performance – a fala em ato que rompe com os paradigmas estabelecidos e fere a pretensa homogeneidade da nação – é uma performance pedagógica que, mesmo contendo todos os elementos que podem ser caracterizados como um discurso performativo, para citar o termo empregado por Homi K. Bhabha para classificar os discursos se opõem à fala homogeneizante da nação, pode igualmente ser denominado como uma fala pedagógica.

Mesmo que alguns mecanismos de intervenção política deste movimento sejam semelhantes a uma série de discursos facilmente relacionados à estruturas hegemônicas, o principal ato de rasura e intervenção que estes autores promovem é a sua própria inserção na série literária enquanto autores. É a própria existência de um amplo movimento literário organizado que reúne autores de origem periférica um ato inédito. O estranhamento em

grande parte vem da presença de autores negros e vindos da favela no âmbito da cultura letrada, que exige regras e condutas específicas. Diferentemente da música popular que, de certa forma, é uma constante cultural das camadas populares, a escrita se impõe como um valor de exclusão e de hierarquização frente às elites econômicas. Contudo, mesmo que possamos afirmar o ineditismo deste movimento, os autores buscam um ponto de ancoragem próprio ao formarem uma espécie de cânone literário marginal. A suposta filiação reivindicada engloba autores que exerceram o papel de mediadores entre a margem e o centro, sabendo transitar entre estes dois pólos, assim como a primeira autora favela: Carolina Maria de Jesus.

Excluindo os vetores sociais e políticos, a linguagem assume um importante papel na formação do movimento. Obviamente, desde o modernismo torna-se estéril discutir sobre a linguagem no âmbito da correção estilística. No entanto, é interessante notar a importância que a linguagem adquire na feitura dos escritos marginais. Por um lado, ela aproxima o leitor de uma possível verossimilhança com espaços desconhecidos, por outro lado, ela transgride, não mais em uma atitude de ruptura vanguardista, mas como interferência do sujeito periférico na fala normativa. Não é mais possível separar a violência factual da “violência” narrativa. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada.

Corromper a língua significa torná-la aberta a uma nova rede de significados que escapam ao leitor tradicional. Como questiona Foucault, em *A ordem do discurso*, “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”(Foucault, 1996, p.11). O perigo coloca-se como sinal de negação à ordem dominante que se estabelece discursivamente. O outro enquanto sujeito nomeado pelo mesmo ou incapacitado de se definir na língua do dominador não adquire existência própria. A subversão da ordem disciplinar imposta pela língua abre caminhos para que a alteridade possa se impor no território do mesmo, alterando o código lingüístico com uma linguagem que busca [re]criar as gírias e expressões que se avultam no espaço da periferia. A linguagem marginal surge como uma forma de expressão intrinsecamente ligada à cultura da favela, expressar-se literariamente nesta linguagem é tentar preservar tal manifestação, como afirmar Ferréz no manifesto “Terrorismo Literário”:

E temos muito para proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real, nego, o povo num tem nem o básico para comer, e mesmo assim, meu tio, a gente faz por onde ter uns barato para agüentar mais um dia.(Ferréz, 2005, p. 11)

Tão importante quanto conquistar o espaço territorial é igualmente centralizar o poder discursivo, construindo, literalmente, um território narrativo que seja capaz de abarcar sua própria linguagem. “O poder de narrar”, afirmar Edward Said, “ou de impedir que se formem ou surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.” (Said, 1995, p.13). “Me tomaram tudo, menos a rua.”, afirma Ferréz, no texto de legenda de uma das fotos da primeira edição do romance *Capão pecado*. A rua torna-se princípio identitário, lugar que não pode ser tomado porque é também discurso de onde nascem as narrativas marginais. O vínculo entre rua e discurso é reafirmado, ou seja, a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia. No entanto, tal proposta de construção identitária, que se faz através de um agenciamento político que utiliza a literatura como veículo, também é alvo de críticas, observando na afirmação do vínculo do sujeito autorial com a margem um exercício que potencializa uma leitura centrada unicamente na exaltação biográfica do autor, como destacou Fernando Bonassi, em evento organizado no SESC Consolação, como parte da Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial:

Eu acho a expressão literatura marginal um massacre, a pior coisa é os textos ficarem sob essa égide. É típico da má crítica essa leitura sociológica que não se apegua aos detalhes literários e se prende à experiência social. Isso não me interessa, eu tenho horror às interpretações sociológicas dos autores, isso desqualifica a literatura por causa da experiência social. A literatura não é expressão de um grupo social, é originalidade. Não vi ninguém elogiar o Ferréz pela qualidade do texto dele, falam mais do fato dele ser pobre e do hip-hop. Tem sido devastador ser marginal, os instrumentos de abordagem são ultrapassados, a ideia de marginalidade empobrece a nossa obra. Estamos falando de urbanidade, eu gosto mais de pensar assim, mesmo porque ninguém chamou o Graciliano Ramos de marginal pela pobreza apresentada em *Vidas secas*(Apud, Peçanha, 2009, p. 114-5)

A argumentação de Fernando Bonassi se baseia na recepção que os críticos literários, leia-se também os leitores, realizam destes escritos marginais. A crítica do autor se fixa na recorrente forma de apresentação destes autores, que utiliza critérios sociológicos para analisar a obra literária. Na percepção do autor, ao estabelecer a exaltação da presença destes autores na cena literária a partir de uma análise que lança mão de categorias sociológicas, é colocado em detrimento o valor literário presente nestas obras. Em outras palavras, Bonassi espera uma leitura da Literatura Marginal a partir de propostos teóricos e metodológicos unicamente ligados à Crítica Literária. Nesta perspectiva, o que importa analisar é o texto literário e não o produtor do discurso.

A perspectiva de Bonassi se torna mais reveladora no momento em que lemos seu posicionamento em diálogo com a sua trajetória de vida, mesmo que isso não agrade o autor. Nascido em uma família de operários e residente no Bairro da Moca, Bonassi não é, em essência – termo delicado –, um marginal e, muito menos, filho de uma família abastada. Ele se fixa na fronteira, no espaço intersticial entre a afirmação de uma condição de vida marginalizada e a exaltação de um padrão econômico burguês. É neste local de divisão que o autor busca produzir uma obra que seja lida unicamente pela sua qualidade literária, sem lançar mão da produção de um discurso baseado na afirmação de sua infância e juventude no subúrbio de São Paulo. Em outras palavras, o autor quer ser lido por seu mérito literário.

A postura de Fernando Bonassi nos auxilia a pensar as propostas políticas da Literatura Marginal sob outra perspectiva. Não estariam estes autores promovendo um certo sensacionalismo em torno da miséria e do crime. A construção identitária, sob este prisma, se assemelha à construção de um personagem. Os autores periféricos, principalmente Ferréz, lançam mão de uma série de artifícios para afirmarem sua real ligação com os setores marginalizados. Resulta deste empenho uma postura dúbia, que pode ser lida com uma proposta política inovadora no uso da literatura como forma de subjetivação e, em outra perspectiva, favorece a identificação de mecanismos discursivos que atentam para o uso da periferia e do crime através de um oportunismo sensacionalista.

No entanto, se apagarmos estas marcas sociais da Literatura Marginal sobrarão apenas um compêndio de textos que pouco traduz o ineditismo da postura destes autores. Silenciar esta voz que agora se ergue entre os becos e vielas de diferentes favelas, obrigando-a a não demarcar seu próprio território em um solo tradicionalmente hierárquico e excludente – aqui a ideia de exclusão é a que melhor define a relação entre as camadas populares e as elites letradas – seria, ao meu ver, um posicionamento autoritário. Não restam dúvidas de que é necessário elaborar novas maneiras de ler e travar contato com esse Outro, tomando-o não apenas como um simples objeto a ser representado. Certamente, a melhor solução não é deixar o marginalizado falar por si mesmo, formando um espaço discursivo amparado em um simplório antagonismo de classe. Muito menos a melhor saída é aceitar que sejam os intelectuais os porta-vozes deste grupo. O problema consiste em encontrar uma solução, mas “eu acredito” – reproduzo Gayatri Chakravorty Spivak – “que enquanto houver a consciência de que esse é um campo muito problemático, existe alguma esperança.”(Spivak, 1990)

ABSTRACT: The main objective of this study is to look into a number of contemporary narrative conflicts involving relations between the scholarly and the marginalized, in addition to debating how contemporary scholarly deals with the alterity of those who are segregated. Contemporary cultural products elaborated by outsiders show a necessity for developing a new approach to the excluded ones by making them not only an object, but rather the subject of knowledge

Key-words: Scholars; marginalized people, contemporary Brazilian literature.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. Galeria de famintos. In: Comunicação & política. Centro Brasileiro de Estudos Latino-americanos. Volume 25, N.º 1, janeiro-abril de 2007. Rio de Janeiro, CEBELA.

ATHAYDE, Celso; BILL, M.V. e SOARES, Luiz Eduardo. Cabeça de porco. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ATHAYDE, Celso; BILL, M.V. Falcão: meninos do tráfico. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006.

_____. e _____. Falcão: mulheres e o tráfico. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. A literatura e a vida. In: Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRÉZ. Capão Pecado. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. (Org.). Literatura marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GHÓEZ, Preto. Cultura é poder. In: Ferréz. (Org.) Literatura marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Isabel (Orgs). O Papel do intelectual hoje. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Intelectuais X marginais. Revista *idiosincrasias*. Disponível em <http://www.portalliterar.com.br> Acessado em 20 de maio de 2007.

MUYLAERT, Elizabeth. Devires autobiográficos – a atualidade da escrita de si. Tese de doutoramento Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2005.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Escritos à margem – A presença de autores de periferia na cena literária contemporânea. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2010.

_____. Entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2006.

PEÇANHA, Érica. Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

RICHARD, Big. Hip-Hop: consciência e atitude. São Paulo: Editora Livro Pronto, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: . The post colonial studies reader. (Edited by ASHCROF, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H.) London and New York: Routledge, 1995.

_____. The problem of cultural self-representation. In: The post colonial critic. Interviews, strategies, dialogues. New York: Routledge, Tradução provisório 1990 (de Carla Nascimento – mimeo)

VERSIANI, Daniela. Autoetnografias: conceitos alternativos em construção. Tese de doutoramento Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2002.

Carolina Maria de Jesus e a literatura periférica contemporânea

Fernanda Rodrigues de Miranda¹

RESUMO: Carolina Maria de Jesus é considerada pela crítica a primeira escritora brasileira a vincular no texto literário a perspectiva interna dos marginalizados socialmente, e ao fazê-lo, suspender o conceito de modernidade que até a publicação de seu primeiro livro era confundido com a perspectiva modernista de positivização do progresso da paulicéia. Através da análise de aspectos de sua obra problematizamos o conceito de literatura marginal, tanto no contexto dos anos 1960 quanto contemporaneamente.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Poesia Marginal; Literatura Periférica; Cânone.

1. Uma escritora, negra e favelada.

Uma das possibilidades de olhar e olhar-se no discurso literário é vê-lo como uma ferramenta de leitura e escrita do mundo que estabiliza e move conceitos, fixa e desloca identidades e problematiza as relações humanas. Os significados coletivos alimentados pelos projetos ligados à imagem da sociedade que se quer preservar têm nas narrativas identitárias e no texto literário importantes aliados para a construção do que se tem chamado “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 55), para a criação de valores e tradições (HOBBSAWN, 2002, p. 10) ou ainda para a sedimentação dos paradigmas culturais.

Entretanto, a histórica conexão entre cultura e poder observada no ocidente mostra que esses significados coletivos representam, em geral, conformidade simbólica e política conciliável apenas com os propósitos dos grupos sociais hegemônicos, e o cânone literário é resultado de uma forma autoritária de organizar o mundo, hierarquizando-o a partir das categorias de nação, de etnia, de gênero, de sexualidade e de propriedade.

Carolina Maria de Jesus é uma escritora fundamental para compreendermos a ausência do discurso literário dos autores que estão do lado oposto dessas categorias hegemônicas tanto no cânone literário estabelecido quanto no ensino de base, pois ao contrário das escritoras negras que a antecederam, sua obra alcançou um grande público. Com efeito, se até dois mil e

¹ Mestranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

nove já foram vendidos mais de um milhão de livros da autora, o número de leitores certamente ultrapassa em muito essa cifra.

A obra publicada é composta de três diários (*Quarto de Despejo - diário de uma favelada*; *Casa de Alvenaria - diário de uma ex-favelada* e *Diário de Bitita*); um romance (*Pedaços da Fome*); uma coletânea de poemas (*Antologia Pessoal*) e uma compilação de pensamentos intitulada *Provérbios*. Grande parte de sua produção não foi publicada, somando uma infinidade de poemas, contos e escritos diversos e ainda desconhecidos.

Michel Foucault asseverou que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 2008, p.10).

Posto que a obra literária é um produto da cultura, tanto política e economicamente quanto social e historicamente fundamentada, não se trata de defender simplesmente que o gênero e o pertencimento étnico do escritor de um texto seja em si fatores de qualificação semântica ou formal. No entanto, entendemos que no Brasil o sistema de opressão social e institucional estruturado sob a intersecção das categorias de raça, gênero e classe, de um lado, pauta as experiências, a sociabilidade e o discurso das escritoras negras brasileiras e de outro, problematiza sua ausência no conjunto das obras canônicas. O *Quarto de Despejo* é um livro importante pela complexidade de fatores – característica das grandes obras – que compõe sua trama: observamos, guiados por Carolina, outro ângulo da modernidade da paulicéia, tão cantada pelos modernistas, e conseqüentemente, da própria cidade. Sua literatura era fruto de suas andanças e da capacidade singular de observação do movimento das coisas e do olhar das pessoas, construindo um relato em tudo diferente daquela imagem de cidade cuja garoa enchia os olhos de Mário de Andrade e fazia confundir quem era branco, quem era preto, quem era rico, quem era pobre². À narrativa enxuta, direta, seca, soma-se a capacidade de criação de imagens pela metaforização da linguagem: a ironia, a antítese, o paradoxo, a metáfora são

² Mário de Andrade, *Garoa do meu São Paulo*: “Garoa do meu São Paulo,-Timbre triste de mártírios-/Um negro vem vindo, é branco!/Só bem perto fica negro,/Passa e torna a ficar branco.//Meu São Paulo da garoa,-Londres das neblinas finas-/Um pobre vem vindo, é rico!/Só bem perto fica pobre,/Passa e torna a ficar rico.//Garoa do meu São Paulo,-Costureira de malditos-/Vem um rico, vem um branco,/São sempre brancos e ricos...// Garoa, sai dos meus olhos”.

recursos recorrentes para a narração de um real específico: a vida dos favelados, de uma forma dramática e lírica.

Em *Quarto de Despejo* se revela aos leitores a outra face da cidade do progresso: “Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela” (JESUS, 1960, p. 42)

A partir das páginas do diário sabemos que o maior sonho de Carolina era comprar uma casa para si e para os filhos longe do barraco onde morava e residir no campo. Através da escrita ela realizou seu grande desejo: comprou uma casa de alvenaria e saiu com seus filhos da favela. Além do aspecto de ascensão social através da palavra (num país onde a literatura sempre foi privilégio de uma classe de letrados), isso nos revela a significação que o espaço territorial representava para a autora. A favela era o quarto de despejo da cidade, lugar onde se jogavam os trastes sem serventia, e estando ela nesse lugar, a simbiose com o lixo era inevitável:

“... Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.” (JESUS, 1960, p. 33)

“... as oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.” (JESUS, 1960, p. 37)

“... nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os côrvos voando as margens dos rios, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os côrvos.” (JESUS, 1960, p. 55)

2. Dois lados da margem: primeiro ato – Os anos 60.

O conceito de “margem”, quando o assunto é literatura, é polissêmico. Na ocasião do lançamento do *Diário de uma Favelada*, o que se entendia como literatura marginal no Brasil era principalmente a poesia dos anos 60, cuja geração foi marcada pela célebre frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói.”

Nas décadas de 1960 e 1970, a juventude universitária brasileira dos núcleos urbanos experimentou um conjunto de práticas culturais auto-intituladas marginais, com expoentes no cinema, na música, nas artes plásticas e na poesia. Essa geração estava, de acordo com Maria Lucia Camargo,

“[...] à margem da intelectualidade, à margem da sociedade de consumo, à margem da atuação política direta na esquerda revolucionária. Podemos pensar a marginalidade sob vários aspectos: comportamental, político, estético, econômico”. (CAMARGO, 2003, p. 29).

A poesia marginal não foi um movimento literário de características fechadas, mas sim uma tentativa de libertação dos modos de produção e de concretização da expressão livre. Os textos eram impressos em livretos artesanais mimeografados, com a característica do detalhe, da coloquialidade e das tiragens reduzidas, em geral distribuídos em bares e levados para as ruas e praças como meios alternativos de divulgação, posto que a censura da época controlasse os conteúdos publicados em livro. Segundo Silviano Santiago,

“[...] a linguagem coloquial invadindo o verso e determinando até mesmo os seus recortes rítmicos não é um simples elemento que indicaria só desprezo pelo vocabulário “poético” do poema, é também derivada de uma convivência diária e comum, [...] é dessas conversas que surgem quase escritos os poemas.” (SANTIAGO, 1978, p. 185)

Os poetas marginais contemporâneos de Carolina Maria de Jesus já se tornaram autores canônicos – como é o caso de Cacaso e Leminski – mas para efeito de comparação acerca do conceito de margem podemos tomar como exemplo a poeta Ana Cristina César, cuja obra poética perpassa as décadas de sessenta e setenta.

Ana Cristina César, em relação aos demais poetas do grupo marginal, é a que possui uma escrita mais pessoal, isto é, menos preocupada com obras, vanguardas ou movimentos literários anteriores. Escrevendo quase sempre na primeira pessoa do singular, os seus poemas estabelecem um tipo de discurso de si, um diálogo com a própria experiência do mundo e com uma necessidade resoluta da escrita. Nesse sentido, a comparação com Carolina Maria de Jesus é coerente, pois esses elementos estão igualmente presentes nos escritos dessa, incluindo ainda a forte característica da fragmentação do discurso, que molda a obra das duas escritoras.

Entretanto, por mais que tangenciemos as autoras seja pelos elementos comuns observados na maneira de construir o texto literário, seja pelo dado contextual de ambas

escreverem no mesmo período histórico, ou ainda pelo fato de tanto uma quanto outra transitar pelos diversos gêneros literários – do poema ao diário – Carolina Maria de Jesus não foi considerada uma escritora marginal com a mesma potência significativa que essa palavra adquiriu nas décadas de 60 e 70, tal qual o que ocorreu com Ana Cristina César.

O lugar de Carolina nesse contexto histórico que se polarizava, grosso modo, entre o regime militar ditatorial, a cultura marginal e a intelectualidade de esquerda, foi o do estranhamento, do exótico, do Outro. Num primeiro momento, a conjuntura da estréia literária tratou o seu texto como um texto coletivo. O *Quarto de Despejo* foi construído para ser a palavra legítima dos afligidos, pois embora Audálio Dantas, editor dos diários, afirmasse no prefácio que não mexera no texto, é de se notar que o olhar que recorta, que privilegia uns aspectos em detrimento de outros, e que com isso, especifica um lugar para Carolina enquanto porta-voz das minorias é estrategicamente calculado. Depois de lançado, o livro foi eleito a narrativa orgânica das favelas. Ao chegar às livrarias imediatamente se tornou um sucesso de vendas: nos três primeiros dias foram vendidos dez mil exemplares e a autora tornou-se uma celebridade internacional. Esse número inédito de vendas para o mercado editorial do Brasil se explica talvez pela busca, tanto dos artistas da cultura marginal quanto dos artistas de esquerda, da voz do povo, apenas presente através da representação dos cineastas, dos escritores, dos artistas plásticos, etc.

Apesar do sucesso inédito de vendas no Brasil e no exterior sua escrita não foi considerada literária e o valor de suas palavras esteve contido na percepção do caráter do livro como o documento de uma época, produzido pelo sujeito da experiência, e do estatuto de realidade – ou de retrato fiel da verdade – sobre ele projetado. Através das palavras de Audálio Dantas: “[Carolina] colega minha, repórter, que faz registro do visto e do sentido” (DANTAS, 1960, p. 6) entende-se Carolina muito mais como uma escrevinhadora do que como uma escritora. De um lado, embora o *Quarto de Despejo* esteja retratando um real concreto, a realidade na literatura será sempre atravessada pelo elemento de ficção. De outro lado, os critérios que definiam a literariedade de um texto nesse momento estavam imersos na prática histórica que separava o que era bom do que era ruim, hierarquizando a obra de arte, constituindo os cânones nacionais, e dando à literatura especificidades de raça, de gênero e de

classe, no mesmo movimento em que afirmava a irrelevância desses construtos para a fruição literária.

Desse modo, entendemos que a presença da escritora Carolina Maria de Jesus, para além do lugar da marginalidade, ocupou o lugar do incômodo. Pois, embora a autora de *Luvás de Pelica* fosse, no presente da publicação de seus poemas e no presente atual da crítica, lida como contracultura, sua literatura estava inscrita na esfera dos que tinham acesso legitimado ao discurso, mesmo sendo um contra-discurso. Ou seja, Ana Cristina está numa margem e Carolina está em outra, visto que a segunda trazia à superfície do texto aspectos da realidade da cidade, da modernidade, da sociabilidade e da subjetividade pautados na experiência de um sujeito, até aqui, silenciado.

Com efeito, a intersecção das categorias de raça, gênero e classe esteve tão amplamente presente na recepção da obra de Carolina que seu surgimento como escritora e imediato reconhecimento, para os setores ditos de esquerda da época, veio como uma luva preencher uma lacuna havida entre aqueles que tinham direito ao discurso no contexto da década de 1960: o valor de sua expressão escrita foi irremediavelmente relacionado ao fato de ela ser, a um só tempo, mulher, negra, mãe solteira, pobre, semi-analfabeta, migrante, favelada, chefe de família e catadora de lixo, numa soma de fatores que legitimavam seu discurso como a voz de denúncia da condição do oprimido.

Antes de *Quarto de Despejo* chegar às livrarias, a favela era tema constante nas letras dos sambas e da música popular urbana, principalmente carioca, mesma cidade que congregou a geração marginal. A “favela de cartão-postal” (LAJOLO, 1996, p. 39) foi consagrada por Herivelto Martins em “Ave Maria” de 1942:

“Barracão de zinco, sem telhado, sem pintura, lá no morro barracão é bangalô, lá não existe felicidade de arranha-céu pois quem mora lá no morro já vive pertinho do céu. Tem alvorada, tem passurada ao alvorecer sinfonia de pardais anunciando o anoitecer. E o morro inteiro no fim do dia reza uma prece à ave Maria, e o morro inteiro no fim do dia reza uma prece à ave Maria”

A construção lírica da favela como um locus amoenus, reduto da felicidade, da simplicidade e da paz, agradava aos freqüentadores de Copacabana, e dissimulava uma realidade que apenas Carolina pode deflagrar. Embora Adoniram Barbosa trate do mesmo

tema de uma maneira crítica, o toque de humor presente em suas letras e em sua forma de cantar pode ser visto como um fator amenizador das condições sociais que narra:

“Lá no morro quando a luz da light pifa, a gente apela pra vela, que alumeia também (quando tem). Se não tem não faz mal, a gente samba no escuro que é muito mais legal (e é natural). Quando isso acontece há um grito de alegria, a torcida é grande pra luz voltar, só no outro dia. Mas o dono da casa, estranhando a demora e achando impossível, desconfia logo que alguém passou a mão no fuzil no relógio da luz.”³

Carolina, entretanto, além de ter uma visão ampla da cidade, revela a visão que as pessoas tinham sobre a favela e o processo de desvelamento dessa realidade sob o habitante da metrópole:

Quando chegamos na favela o motorista ficou hórroizado! O seu olhar percorria de um local ao outro – Exclamou!
– Credo! Que lugar! Então é isto que é a favela! É a primeira vez que vêjo favela.
Eu pensava que favela era um lugar bonito por causa d’aquêle samba.
– Favela aí. favela!
Favela que eu trago no meu coração!
Mas, haveria alguém que tras um lugar horrórôso dêste no coração? Enquanto o motorista fitava a favela eu pensava:
Com certeza o compositor do samba, tinha, uma mulher, bôa, na favela.
[...] *O motorista condoeu-se vendo o aspéto infausto que a favela representa É que êles estão habituados a ver a bela viola que é a cidade Não conhecem os paes bolôrentos do país – as favelas.* (JESUS, 1961, P. 179)

Na época de publicação de *Quarto de Despejo* havia poucas favelas em São Paulo, o Canindé onde Carolina morava era uma dessas. No Rio de Janeiro o fenômeno de favelização era anterior, devido ao processo histórico diferente em relação a São Paulo, cujos primeiros barracos em favela só foram erguidos em consonância com a industrialização acelerada principalmente durante as décadas de 1940 e 1950 e o êxodo rural subsequente. A favela já era um problema político para a cidade que forjava para si a identidade do progresso e do moderno. As palavras de Carolina não poderiam, nesse contexto, passar em branco, mas foram vistas apenas como documento, como reportagem.

Se o que diz que um texto é literário é o seu teor de literariedade, há que se compreender que o conceito de literariedade é construído e modificado a partir dos contextos sociais, históricos e culturais em que os textos circulam. Na ocasião do lançamento do livro,

³ BARBOSA, Adoniram. 1964.

ocorrido em 19 de agosto de 1960, Carolina escreveu: “Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com esse tipo de literatura” (JESUS, 1961, p. 30). Em outubro o livro já tinha alcançado a maior vendagem do país, batendo todos os recordes de público, e Carolina respondeu enfaticamente a uma crítica negativa que a chamara de pernóstica no jornal: “Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o clássico?” (JESUS, 1961, p.64)

3. Segundo ato – o poema do hoje.

Residir na favela, nas margens do rio, no quarto de despejo, para Carolina Maria de Jesus representava o aleijamento da cidadania, que transforma homens em corvos. Sair desse espaço, nesse sentido, significava a conquista da dignidade. Passados cinquenta anos de publicação do *Quarto de Despejo* presenciamos um movimento diferente: a literatura contemporânea dos escritores/as periféricos/as da cidade de São Paulo dá um outro sentido para o espaço em que estes residem, fazendo a crítica às precariedades estruturais, fruto da ineficiência do Estado, mas sem o desejo de sair de lá e morar em outro lugar. Procura-se criar possibilidades de vida digna, sociabilidade e construção simbólica na própria periferia, seguindo o movimento de criar conhecimento na perspectiva de uma comunidade.

Embora Carolina Maria de Jesus tenha produzido um diário, ela escrevia para revelar o que via àqueles que tinham o poder real de transformar a realidade da favela: os políticos. Escrevia para ser lida pelos que estavam longe das ruas de lixo em que residia, buscava a publicação de seus escritos em jornais e revistas, e antes da publicação do *Quarto de Despejo*, enviou os originais para os Estados Unidos, com esperança de ser publicada. Esse elemento é outro contraponto a ser observado em relação à literatura periférica contemporânea, cuja proposta é trazer a literatura para a própria comunidade, em saraus, bibliotecas comunitárias ou através da criação de selos independentes de publicação, multiplicando, dessa forma, os narradores e leitores do mundo.

Se Carolina representou, no contexto dos anos 60, a voz distante do povo oprimido brasileiro, tão buscada pela esquerda intelectual – cujo grupo dos poetas marginais é um exemplo – a literatura periférica contemporânea dialoga com ela em outras vias.

Em meados dos anos 1980, a indiana Gayatri Spivak foi uma das primeiras intelectuais a trazer à tona a questão da subalternidade. Essa categoria, para a autora, englobava indivíduos sem história que estavam impedidos de posicionar seu discurso e de expor as próprias perspectivas de si e da vida, pois sua condição era fruto da sua impossibilidade fundante de fala.

A literatura que atualmente brota das ruas afastadas do centro da cidade e que prolifera em saraus e edições artesanais, apresenta-nos outro paradigma. Se concentrarmos o olhar na voz que fala nas narrativas diversas que se auto-identificam como literatura periférica – em grande maioria textos poéticos – comprovaremos que há uma inserção de novos sujeitos na literatura brasileira, uma vez que os destituídos de fala passaram de objeto de narração a sujeito da enunciação. Dentro desse grupo, a literatura produzida pelas autoras negras é notável. Evidentemente, a enunciação dessas vozes não alcança ainda as instâncias de legitimação oficial do texto literário, cuja crítica acadêmica consagra e a escola adota. Entretanto, esse não é exatamente o foco dos/as autores/as. A literatura periférica contemporânea entende e clama o texto poético em seu sentido primordial: *poiesis*, do grego, *ação*, que virou *poesia*. Assim, a literatura não é apenas fruição, mas é também transformação:

“Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.”⁴

Carolina Maria de Jesus é precursora da literatura periférica. Da poesia que ela tirava do lixo, das reflexões que amadurecia enquanto caminhava em busca de papel, da ironia fina com que se dirigia aos detentores do poder, ela foi a primeira a armar-se de palavras para se defender das mais diversas violências que precisou enfrentar. Algumas décadas depois, o grupo de rap Racionais anunciava: “Minha palavra vale um tiro e eu tenho muito munição”.

Apenas para apontar a força do caráter de interdiscursividade observada em alguns textos periféricos atuais e a obra de Carolina, leia-se esse belo poema de Maria Tereza, publicado em seu livro “Negrices em Flor”, de 2007:

⁴ Sérgio Vaz. “Manifesto da Antropofagia Periférica”.

Carolina Maria de Jesus

Comprei um sapato lindo numero trinta e nove
sendo que calço numero quarenta e dois. Andei
muito a pé. Adoentei-me. Pra acalmar os pés e
não repetir o ato insano fiz uma salmoura de
água quente e ensinei crianças e adolescentes
que não se vende o próprio sonho.

Entendemos que a busca pela narração da experiência através da construção textual e a necessidade de ver os trabalhos publicados, custeando-os quando necessário, ilustram a tentativa de construção de uma identidade de escritora que Carolina Maria de Jesus buscou para si mesma através da edificação de uma genealogia de sua própria história. Buscar e valorizar o lugar de escritora está diretamente ligado ao que Foucault chamou do “poder de que queremos nos apoderar”. Trata-se de engendrar os próprios discursos e ser reconhecida pelos outros através deles. A escrita detalhada do dia-a-dia, a preocupação em dizer o preço das coisas, o quanto foi gasto com alimento, o nome completo das pessoas, os nomes das ruas e dos comércios – é, em o *Quarto de despejo*, uma possibilidade de organização de si, de sua existência social num contexto social atribulado, é uma maneira de controle, não dos fatos, mas de seus significados. Muito além da repetição monótona que justificou os cortes do editor dos diários para o livro publicado.

A literatura periférica contemporânea paulistana não se propõe ser um movimento literário de contornos claramente definidos, assim como não o foi a poesia marginal da década de 1960, mas é efetivamente uma pulsão de discursos literários que problematizam a fácil dicotomia inclusão/exclusão. Não pertencer ao cânone literário do país, é, mais do que estar excluído das narrativas oficiais, manter-se num lugar discursivo contra-hegemônico. Trata-se, alinhado ao que o crítico Benjamin Abdala definiu em termos de crítica literária, como a leitura da margem produzida por quem a constitui: “É necessário, pois, que descentremos perspectivas: vamos observar as nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio.” (ABDALA, 1996, p. 88). Ler os textos sob essa ótica nos possibilita o trânsito em um macro-sistema produtor de sentidos, cuja obra de Carolina Maria de Jesus é parte fundamental, pois nos faz pensar que as obras dos autores periféricos de hoje é uma conquista do direito ao discurso que não começou agora, mas que vem sendo engendrada há muito tempo.

ABSTRACT: Carolina Maria de Jesus is considered by critics the first Brazilian writer to link in the literary text the internal perspective of the socially marginalized, and in doing so, suspend the concept of modernity that until the publication of his first book was mistaken for a modernist perspective positiveness of the progress of Paulicéia. Through the analysis of aspects of his work points out the concept of marginal literature, both within the years 1960 and contemporaneously.

Keywords: Carolina Maria de Jesus ; Marginal Poetry, Literature Peripheral; Canon.

Referências Bibliográficas

ABDALA, JR, Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada.

In: Revista Brasileira de Literatura Comparada N. 3. ABRALIC. Rio de Janeiro, 1996.

Disponível em:

http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_03.pdf. Acesso em 10/11/2010.

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. Poesias Completas. São Paulo, Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

CAMARGO, Maria Lúcia. Atrás dos Olhos Pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CESAR, Ana Cristina. A Teus Pés. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DANTAS, Audálio. Nossa irmã Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960, p. 5-12.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). A Invenção das Tradições. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada. 1ª Ed, São Paulo: Francisco Alves, 1960.

- JESUS, Carolina Maria de. Casa de Alvenaria: Diário de uma Ex-favelada. 1ª Ed, São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. Diário de Bitita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, Carolina Maria de. Antologia Pessoal. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- JESUS, Carolina Maria de. Pedaços da fome. São Paulo: Editora Águila Ltda, 1963.
- JESUS, Carolina Maria de. Provérbios. São Paulo: s/editora. (s/data).
- JESUS, Carolina Maria de. Meu estranho diário. São Paulo: Xamã, 1996.
- LAJOLO, Marisa. "Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina". Em Meihy (org) Antologia Pessoal, poemas de Carolina de Jesus. Revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.
- MEIHY, J. C. Sebe Bom & LEVINE, Robert (org.). Cinderela Negra: A Saga de Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. Escritoras Negras resgatando a nossa história. Papéis Avulsos 13. Rio de Janeiro: CIEC – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos/UFRJ, 1989.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem-escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças. Disponível em: http://canone1.tripod.com/bordejando_a_margem.htm. Acesso em 15/11/2010.
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas das letras. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? MG: Editora da UFMG, 2010.
- TEREZA, Maria. Negrices em Flor. SP: Edições Toró, 2007.
- VAZ, Sérgio. Manifesto da Antropofagia Periférica. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=762&Itemid=190. Acesso em 10/11/2010.

Da interdisciplinaridade, segundo o código de Roland de Barthes

Latuf Isaias Mucci¹

RESUMO: Toda a obra de Barthes pode ser *corpus* de uma leitura sob o signo da intertextualidade, dado que, amante da intersemiótica das disciplinas – lingüística, filosofia, teologia, ciência -, o semiólogo articula saberes em torno do desejo do saber-sabor, sem dicotomia de fronteiras, antes como inter-relação sígnica. Esta comunicação investiga a teoria da interdisciplinaridade, com seus traços epistemológicos, segundo Barthes, para quem a interdisciplinaridade cria um objeto novo que não pertence a ninguém.

Palavras-chave. Roland Barthes; Interdisciplinaridade; Intersemiiose; Texto.

A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio eu, um desses objetos. (Roland Barthes)

Interdisciplinaridade não é a calmaria de uma segurança fácil; interdisciplinaridade começa efetivamente (oposta à mera expressão de um desejo forte) quando a solidariedade das velhas disciplinas é quebrada – talvez mesmo violentamente (...) –no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem, nenhum dos quais tem um lugar no campo das ciências que seria trazidas juntas pacificamente: é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação.(Roland Barthes)

Desde a segunda metade do século XX, o campo das ciências sociais tem sido redefinido por obra do que podemos denominar um “movimento de migração” conceitual, que encontra, no chamado pós-estruturalismo, seu lugar mais emblemático. Nessa migração, conceitos de uma disciplina ocupam espaços inesperados em outras e, desse encontro, são geradas transformações que afetam tanto a metodologia como os próprios objetos da investigação teórica. Um dos resultados mais impactantes foi que o estatuto dos objetos tradicionais da crítica tem sido desequilibrado, e, por isso mesmo, é necessário voltar a pensar suas características e suas funções. Ao mesmo tempo, como resultado dessas interações interdisciplinares, criam-se novos tipos de objetos de análise. O campo dos estudos literários tem sido, nas últimas décadas, especialmente proclive a essas migrações conceituais e efeitos de interdisciplinaridade, como o mostram as obras de Barthes, Foucault, Kristeva, Deleuze, entre outros, pondo em questão o estatuto da literatura e dos conceitos com que é possível pensá-la, ampliando o campo de seus interesses em direção a objetos que, tradicionalmente, não faziam parte da instituição literária. Tais migrações interdisciplinares, abarcando não

¹ Professor-doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal Fluminense/UFF

somente o campo das ciências sociais, mas também o da filosofia, das ciências, da comunicação e da informática, fazem com que a questão da interdisciplinaridade seja, ao mesmo tempo, a interdisciplinaridade como questão, na medida em que põe em suspenso as próprias identidades disciplinares e os objetos aos quais se dirige.

Dado que conjuntura alguma é completamente nova, constituindo, sobretudo, uma combinação de elementos já existentes, cumpre uma rearticulação de um conjunto desarticulado, ou, barthesianamente falando, de um deslocamento.

Sob o código de Roland Barthes,

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém (1988, p. 99).

O fundador da semiologia literária privilegia o campo literário como *locus* interdisciplinar *par excellence*:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusóé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário (...) A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta (...). A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas (BARTHES, 1979, p. 18-19).

Será a interdisciplinaridade um método, eficaz, sobretudo, na teorização do pós-modernismo, por exemplo, como postula, brilhantemente, no verbete “Pós-modernismo”,

Carlos Ceia: “o que pode ajudar a datar o pós-modernismo na contemporaneidade é a sua teorização, que tem sido gradualmente mais complexa e **interdisciplinar**” (grifo nosso). Se o modernismo caracteriza-se, inclusive, pela cissiparidade do sujeito, pela fragmentação do eu, pela pulverização da personalidade, evidentes na vida e obra abissais de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), como postula Carlos Ceia - "(...) que o seu gênio - talvez por demasiado luminoso - se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra - disperso, quebrado, ardido. E assim aconteceu, com efeito. Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar" - e absurdamente contundentes em Fernando Pessoa (1888-1935) –

(...) a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos - felizmente para mim e para os outros - mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo... Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram... Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real...

uma tensão dialética estabelece-se, pós-modernamente, através do movimento interdisciplinar, que busca, ansiosamente, uma travessia dos saberes, um diálogo entre as disciplinas, um entrecruzamento epistemológico. Com efeito, a especialização, pólo oposto à interdisciplinaridade, pode gerar a angústia do isolamento estéril, pode construir uma nova torre de marfim, pode circunscrever um gueto científico, artístico, investigativo. Contrariamente ao ditado pejorativo – “é melhor saber muito de pouco do que saber pouco de muito”, a pesquisa interdisciplinar propõe e promove um saber intercalado, entrosado, entretecido, onde o pesquisador busque os pontos de contato, os gonzos, as articulações entre as diversas áreas de estudo, pois o mar do saber engendra ondas que executam um concerto único, mesmo se cada onda, ou instrumento musical, possui sua natureza, sua essência, sua energia. Em *A vida intelectual, seu espírito, suas condições, seus métodos* – livro-paradigma de meus tempos de seminarista em Mariana-MG -, o filósofo tomista francês Antonin-Dalmace Sertillanges (1863-1948) desenha, depois de fazer um « sermão » a favor da especialização, identificada por ele como profundidade, esta bela alegoria :

Dizíamos : é preciso entrar em diversas vias para ter o sentimento dos encontros ; é preciso abeirar-se da terra largamente para terminar nas profundidades. Feito isto, se só se pensa em

cavar no centro, o aperto mostra todo o céu. Desde que se conhece a fundo alguma coisa, contanto que não se ignore inteiramente o resto, este resto em toda a sua extensão tem o benefício da viagem para as profundidades. Todos os abismos se assemelham e todos os fundamentos comunicam entre si » (1940, p. 107).

Folgo em constatar que, nesse excerto, o tomismo reencontra-se, surpreendentemente, com o perspectivismo nietzscheano. Quem diria ! Milagres da interdisciplinaridade, que remove radicalismos e desvairismos. Afinal, o outro saber é espelho do mesmo. Mais uma interessante alegoria, que visualizo sobre a interdisciplinaridade, recolho-a em *Aula*, de Roland Barthes (1915-1980), que, tratando da semiologia literária, pondera :

Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos) » (2008, p. 26).

Por conseguinte, a interdisciplinaridade mancha a pureza do saber único, uno, absoluto ; agir interdisciplinarmente significa estudar os saberes de forma humana, « demasiadamente humana ».

Na prática, para superar a fragmentação do saber decorrente da especialização, a perspectiva interdisciplinar representa uma possibilidade de negociação de pontos de vista, de diálogo e de interação entre as disciplinas. A contextualização, por exemplo, pode ser vista como um tipo de interdisciplinaridade.

Fincando raízes na história da ciência moderna, que, no carrossel dos séculos, se multiplica em uma infinidade de disciplinas especializadas, tais como, ciências sociais, sociologia, antropologia, psicologia, anatomia geral, anatomia específica, neurologia, cardiologia, fisiologia, ciências da natureza, biologia, microbiologia, ciências exatas, química, física, e muitas outras, cada uma sendo responsável por uma pequena fração, ou especialidade da ciência, e cada uma com um especialista diferente, que domina somente a sua especialidade, determinada fração do conhecimento; surgindo, sobretudo, no século XX, a interdisciplinaridade empreende um esforço para superar tanto o movimento de especialização da ciência quanto a fragmentação do conhecimento em diversas áreas de estudo e pesquisa, bem como a racionalização científica; comparecem, então, novas disciplinas agregadoras de áreas específicas do conhecimento a fim de compreender fenômenos que seriam incompreensíveis por apenas uma área, como é o caso da

bioengenharia, da bioquímica, da lingüística... Ciências, ou teorias, dos signos, a semiologia e a semiótica possuem uma natureza plenamente interdisciplinar, na medida mesma em que o signo e a linguagem – *corpora* dos estudos semiológicos e semióticos – são conceitos-chave em toda e qualquer ciência, humana e exata. No campo mais específico da arte, a semiologia e sua irmã-gêmea siamesa, a semiótica, dão conta de que a interdisciplinaridade rege o concerto intertextual das linguagens artísticas. Face à pulverização do saber, a interdisciplinaridade apareceria como uma espécie de “reconciliação epistemológica”, onde as ciências dos signos têm um papel preponderante: o de argamassa semiológica, o de alquimia semiótica.

Tratando da categoria “Episteme”, Carlos Ceia refere o Michel Foucault (1926-1984) de *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) e de *L'Archéologie du savoir* (1969): “A *episteme* nunca é definida por Foucault como um termo para uma forma particular de conhecimento, mas como o conjunto das relações epistemológicas entre as ciências humanas”; portanto, a interdisciplinaridade diz, sempre, respeito, a relações, a relações de saber, a relações investigativas, a interconexões. Continua o organizador e coordenador do *E-Dicionário de Termos Literários*:

Não é inteiramente satisfatório que estejamos a viver uma qualquer idade da indeterminação, onde nada prevalece e nada pode ser representado. É verdade que um qualquer do pós-modernismo não pode ignorar um dado conjunto de conceitos ligados à ideia de indeterminação, que um dos primeiros teóricos do pós-modernismo, Ihab Hassan, vê como um composto de outras ideias que lhe estão próximas como: “*heterodoxy, pluralism, eclecticism, randomness, revolt, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation.*” (“*Desire and Dissent in the Postmodern Age*”, *Kenyon Review*, 5, 1, 1983, p.9).

À lista, em aberto, de traços do pós-modernismo, podemos acrescentar a marca interdisciplinar, que será ainda, como dito nos umbrais deste texto, uma óptica para se analisar a condição lyotardiana pós-moderna. Carlos Ceia reenvia, também, ao “próprio Fernando Pessoa (que) dissertou sobre esta questão (o modernismo) num pequeno prefácio à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*: “ (...) O tempo repugna as divisões, que a sua continuidade não conhece, como a terra as fronteiras, que não são linhas nela. Mas a história e a lógica, ambas produtos literários, têm que estabelecer fronteiras, em homenagem à literatura” (in *Obras em Prosa*, vol.2, Círculo de Leitores, 1987, p.89)”. Pós-modernamente, há uma ultrapassagem das fronteiras, não apenas de gêneros, como, principalmente, de

disciplinas. Não haverá fronteiras entre moderno e pós-moderno, a não ser um mero hífen, que, separando, une.

No campo semântico da epistemologia, quatro categorias relacionam-se intimamente (interdisciplinarmente): interdisciplinaridade, pluridisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, em que o núcleo comum – “disciplina” – identifica um lugar que deve, dialeticamente, ser deslocado, transposto, trasladado, sem, todavia, ser recalçado. Será cada disciplina um espelho ou *speculum*, termo que, na Idade Média, designava obras de caráter didático, moral, ascético e científico. O que será do espelho se não houver algo para refletir? Portanto, o espelho, ou a disciplina, implica a existência do outro a ser refletido (“refletir”, verbo pluriconotativo). Mister se faz também notar que o signo latino “*disciplina*” produz, ainda, como no vernáculo, além do sentido de “doutrina”, a significação de “ordem”, “regime”. Já os prefixos latinos diferenciados – “inter”, “pluri”, “multi” e “trans” – apontam o movimento, a direção, a travessia dos saberes, justapostos, acumulados e permeados. Em seu *Dicionário básico de filosofia* (o epíteto “básico” qualifica bem o livro; é de notar-se que outros dicionários de filosofia, não-básicos, como o clássico *Diccionario de filosofia*, do espanhol José Ferrater Mora, e o excelente *Dicionário de filosofia*, do italiano Nicola Abbagnano, não registram a entrada “interdisciplinaridade”), os professores cariocas Hilton Japiassu e Danilo Marcondes, depois de atinarem para as insofismáveis interpenetração e fecundação das disciplinas, definem a interdisciplinaridade como

um método de pesquisa e ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas *interajam* entre si, esta interação podendo ir da simples comunicação das idéias até a integração mútua dos conceitos, da epistemologia, da terminologia, da metodologia, dos procedimentos, dos dados e da organização da pesquisa. Ela torna possível a complementaridade dos métodos, dos conceitos, das estruturas e dos axiomas sobre os quais se fundam as diversas categorias científicas. O objetivo utópico do interdisciplinar, diante do desenvolvimento da especialização sem limite das ciências, é a unidade do saber. Unidade problemática, sem dúvida, mas que parece constituir a meta ideal de todo saber que pretende corresponder às exigências fundamentais do progresso humano. Não confundir a interdisciplinaridade com a multi – ou pluridisciplinaridade: justaposição de duas ou mais disciplinas, com objetivos múltiplos, sem relação entre elas, com certa cooperação mas sem coordenação situada num nível superior” (1990, p. 136).

A filosofia básica volta-se, pois, para a interdisciplinaridade, na medida em que já nenhuma disciplina é rainha, sendo servas as outras disciplinas: sem hierarquia, todas as disciplinas conversam entre si.

A editora carioca Tempo Brasileiro organizou um dossiê, que tematiza a interdisciplinaridade, de que o primeiro volume, publicado em 1962, inaugura-se com um texto, de que extraímos alguns excertos:

Tais crises (do final do milênio passado) e questionamentos evidenciam a necessidade de superação de esquemas de pensamento encastelados nos limites estreitos de disciplinas que pretendem organizar o conhecimento. Num mundo que rediscute suas barreiras sócio-políticas, econômicas e culturais, retomando o debate sobre a questão do colonialismo de várias espécies, a postura interdisciplinar deve ser a garantia de um movimento reflexivo que, passando pela questão da pertinência ou não da noção de disciplina, possa conduzir a ação comprometida com o desenvolvimento e permanência da democracia entre a humanidade (TEMPO BRASILEIRO, 1962).

Já, na *ouverture* do volume 2, também de 1962, lemos:

Continuamos a investigação sobre as permutas interdisciplinares como exigência do saber atual. A compreensão interdisciplinar tornou-se ainda mais necessária a partir do momento em que nos vimos sitiados pela complexidade da vida cotidiana e pelas desconcertantes peripécias de uma história incerta (TEMPO BRASILEIRO, 1962).

O volume 3, datado de 1995, abre-se com uma nota, intitulada “Crítica da especialização pura”:

O fanatismo da especialização pura e dura tem levado o debate metodológico para uma espécie de beco sem saída. Fechar o saber possível na disciplina impossível corresponde a bloquear todas as passagens que conduzem a opções metodológicas oportunas e frutuosas. Já se disse de George Steiner que é um ‘especialista em idéias gerais’. A intenção era de denegrir o grande crítico. Mas a decrepitude da sentença mal disfarçava a sua indolência teórica. Steiner é um construtor de pontes e, por isso mesmo, reage ao regime carcerário das prisões disciplinares (TEMPO BRASILEIRO, 1995).

Este terceiro número monográfico de nossa revista (os dois primeiros foram os de no. 108 e 113), dedicados à *interdisciplinaridade*, se esforça igualmente por construir novos espaços de convivência, de diálogo, de permutas, de divergências até”. Tais considerações, empreendidas por pesquisadores, brasileiros e estrangeiros, de várias áreas, pulsam uma atualidade a toda prova. Com efeito, o saber é caleidoscópico e, como tal, gira e reverbera.

No congresso Luso-Brasileiro sobre Epistemologia e Interdisciplinaridade na Pós-Graduação, realizado, nos dias 22, 23 e 24 de junho de 2004, na Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre-RS, Olga Pombo, da Faculdade das Ciências da Universidade de Lisboa, proferiu uma conferência, intitulada “Interdisciplinaridade e integração dos saberes”, cujo resumo se apresenta desta forma:

Com o objectivo de contribuir para a superação da equivocidade que envolve o conceito de interdisciplinaridade, começamos por uma proposta de estabilização do sentido da palavra. Num segundo momento, procura-se mostrar que aquilo que explica o carácter recorrente com que o conceito, apesar de equívoco, continua a ser utilizado, é a procura de uma resposta positiva para o fenómeno avassalador da especialização, a tentativa de ultrapassar os graves cultos culturais, institucionais e heurísticos dele decorrentes. Finalmente, defende-se que a interdisciplinaridade é a manifestação de uma transformação epistemológica em curso e apontam-se aquelas que nos parecem ser as suas duas consequências principais: o alargamento do conceito de ciência e a transformação da Universidade”. Olga Pombo conclui belamente sua magistral fala: “ Ao contrário da fórmula repetida segundo a qual a nossa liberdade começa quando termina a liberdade do outro, para arriscar fazer interdisciplinaridade é necessário perceber que a nossa liberdade só começa quando começa a liberdade do outro. Ou seja, temos que dar as mãos e caminhar juntos (POMBO, 2004).

Ao fim e ao cabo, a interdisciplinaridade é uma questão de liberdade da disciplina a fim de melhor saborear-se o saber.

Será o estruturalismo, que combina métodos literários, antropológicos, lingüísticos e freudianos, um termo francês para interdisciplinaridade? Interdisciplinarmente, reenvio meu provável leitor ao verbete “Estruturalismo”, elaborado por Carlos Ceia e incrustado no *E-Dicionário de Termos Literários*.

Em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, milênio que já é o nosso, Italo Calvino apresenta um epílogo à quinta proposta (as outras são: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”) – a multiplicidade -, intimamente relacionada com os outros valores propostos e que ressoa a mais impura interdisciplinaridade:

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agrada dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore da primavera e a árvore do outono, a pedra, o cimento, o plástico... Não era acaso este o ponto de chegada a que tendia Ovídio ao narrar a continuidade das

formas, o ponto de chegada a que tendia Lucrecio ao identificar-se com a natureza comum a todas as coisas?” (1990, p. 138).

Rede de conexões, o conhecimento tange-se, definitivamente, sob o signo da interdisciplinaridade.

Forjador de um belo texto – *écriture artiste* - lapidado pela marca digital de sua singularidade, Roland Barthes é uma personalidade teórica paradigmática. Concedeu um estatuto à Semiologia, arranjando-lhe um objeto particular de pesquisa. Sintonizou-a com a influência crescente dos *media*, ocorrida, sobretudo, na segunda metade do século XX. A Semiologia de Barthes é povoada por traços particulares. Não se empareda no escaninho lingüístico. Reivindica outros contornos. Persegue o translingüístico. Nessa paisagem, o papel dos meios de comunicação doa-se como objeto de suas pesquisas semiológicas. Toda a protéica obra de Roland Barthes, ou, mais precisamente, todo o texto barthesiano, pode ser *corpus* de uma leitura sob o signo da intertextualidade, na medida em que, amante da intersemiótica das disciplinas – lingüística, filosofia, teologia, ciência -, o semiólogo francês articula saberes em torno do desejo do saber-sabor, sem dicotomia de fronteiras, antes como inter-relação sígnica; com efeito, a interdisciplinaridade consiste, de acordo com o autor de *Aula*, em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. Partindo desse postulado, o presente texto aponta a teoria da interdisciplinaridade, com seus traços epistemológicos, segundo Barthes, para quem será a literatura a pedra-de-toque da trama interdisciplinar da cultura nossa de cada dia, estudada em seu tríplice viés - *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* – (2008, p. 18-29), vale dizer, respectivamente, como arcabouço de saberes, como força de representação e, *last but not the least*, como jogo de signos. O olhar semiótico, ou melhor, o olhar intersemiótico, perscrutará, no âmbito fluente da interdisciplinaridade, a conjugação dos signos, que, abolindo limites, migram para domínios os mais diversificados, provocando a semiose ao infinito. De acordo com a pesquisa barthesiana, a visada interdisciplinar não mistura, indiscriminadamente, os saberes, mas prisma o ponto-de-vista sobre o saber que cada disciplina privilegia. O texto e, em particular, o texto literário, manifesta a energia sígnica, resultante de uma pesquisa interdisciplinar. No mosaico cultural, a interdisciplinaridade funciona como argamassa sobre a qual o pesquisador lançará seu olhar investigativo, que descortina um novo objeto e uma nova linguagem, no horizonte da “galáxia de significantes”.

RÉSUMÉ: Toute l'oeuvre de Barthes peut être *corpus* d'une lecture sous le signe de l'intertextualité, puisque, aimant de l'intersémiotique des disciplines – linguistique, philosophie, théologie, science –, le sémiologue articule des savoirs autour du désir du savoir-savoir, sans dicotomie de frontières, mais comme inter-relation de signes. Cette communication fait des recherches sur la théorie de l'interdisciplinarité, avec ses traits épistémologiques, selon Barthes, pour qui l'interdisciplinarité crée un objet nouveau.

Mots-clé: Roland Barthes; Interdisciplinarité; Intersemiose; Text.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2008.
- ROLAND Barthes. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CEIA, Carlos. www.fcsh.unl.pt/edtl/E/episteme (Acesso em 01.05.2010).
- CEIA, Carlos. www.fcsh.unl.pt/edtl/E/estruturalismo (Acesso em 01.05.2010).
- CEIA, Carlos. www.fcsh.unl.pt/edtl/P/pós-modernismo (Acesso em 01.05.2010).
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tanus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MUCCI, Latuf Isaias. www.fcsh.unl.pt/T/texto (Acesso em 01.05.2010)
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, v. 2..
- POMBO, Olga. Liinc em Revista, v. 1, março 2005, p. 3-15 <http://www.ibict.br/liinc>
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Números 108 e 113 (1962) e 121 (1995).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Confissão de Lúcio*. Porto: Anagrama, 1913.
- SERTILLANGES, A.-D. *A vida intelectual*. Trad. António Pinto de Carvalho. Coimbra: Arménio Amado, 1940.

<http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/biografias/bio5/bio5.asp>

www.fcsh.unl.pt/edtl/E/estruturalismo (Acesso em 01.05.2010)

www.fcsh.unl.pt/edtl/P/pós-modernismo (Acesso em 01.05.2010)

**Deslocamento e memória na escrita de si:
Uma leitura de *Varia Imaginación***

Dayane Campos da Cunha ¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar, a partir da leitura de *Varia Imaginación*, da escritora argentina Sylvia Molloy, as relações entre memória, escrita de si e deslocamento na constituição de um sujeito fragmentário, em constante trânsito nas esferas linguística, geográfica e temporal. O vivido retorna, através da rememoração e imaginação, em fragmentos que se espalham pelos relatos, minando a(s) certeza(s) dos fatos e fixando apenas flashes daquilo que passa ou se imagina passar.

Palavras-chave: Escritas de si; Deslocamento; Memória.

O presente trabalho tem como fio condutor a questão da memória nas escritas de si e sua relação com a experiência do deslocamento geográfico, temporal e linguístico. Tenciono analisar a obra da escritora argentina Sylvia Molloy, *Varia Imaginación* a partir de sua configuração híbrida – autobiografia, autorretrato. Minha leitura parte da ideia de que assim como constituído por pedaços e deslocamentos, o texto seja, em si, migrante, participando, sem reduzir-se a nenhum dos gêneros autorrepresentativos, através dos quais se “figura”- do latim *figurare*: traçar o perfil, o desenho- ou se desfigura um sujeito.

Para pensar essas questões lanço mão do livro citado e dos diversos textos que com ele se relacionam, quais sejam, as entrevistas concedidas pela escritora por ocasião de seu lançamento e seu estudo sobre a autobiografia hispano-americana compreendida no período do sec. XIX e XX, que recebeu o título em português de *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, procurando estabelecer possíveis diálogos entre os mesmos.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora

Busco compreender em que medida o “retorno” ao passado, às recordações se constitui como um intento de tornar possível o que se configura desde sempre como impossibilidade, a saber: resgatar da dispersão do vivido e, vale mencionar, imaginado, o que se apresenta como restos, ruínas. De que modo, com quais estratégias o “eu” trabalha na recuperação dessas ruínas.

O livro foi publicado em julho de 2003 pela editora Beatriz Viterbo e se divide em quatro partes temáticas: *Familia, Viaje, Citas e Disrupción*. Em cada uma das partes encontramos relatos breves, recordações de experiências pessoais ou de outras pessoas, ouvidas na infância, as quais têm lugar principalmente na cidade de Olivos, Argentina, país em que Sylvia Molloy viveu até os vinte anos. Molloy é professora da Universidade de Nova York, escritora e crítica literária.

Como já mencionado, ela investiga o gênero autobiográfico e em seu livro de ensaios *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, a escritora defende, como Paul de Man, que o relato autobiográfico é mais bem apreendido através de uma figura de linguagem- a prosopopeia, que consiste em “fazer falar e responder os ausentes, os mortos e os seres sobrenaturais (MOLLOY, 2003a, p. 10), isto é, deixar a morte “falar” através da grafia das palavras. Nesse sentido, escrever é sempre uma tentativa de preencher um vazio, tentativa sempre “renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (a textual)” (MOLLOY, 2003a, p.13).

Assim entendido, a palavra é a máscara detrás da qual o leitor vê/imagina aqueles sujeitos e vozes que já não estão lá. Para Molloy a escrita de si é uma re-presentação [em lugar de] ou uma volta à narração, já que para a autora a vida é, em si mesma, relato.

A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado”- contado pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2003a, p. 19)

É importante notar que, para a escritora, a autobiografia, ou seja, a escrita da própria vida, não é algo que se faça de forma “pura”, aqui no sentido de acesso direto aos fatos, mas é antes, uma re-construção das ruínas que habitam a memória.

Em entrevista a Ariel Schettini, Molloy explica que, ao escrever *Varia Imaginación*, não tentou traçar um itinerário ou reconstruir um “yo”, isto é, buscar uma identidade, mas, segundo ela, “trabalhar certas imagens ou situações que me haviam ficado na recordação, porque haviam passado a mim ou a outro, e eu ouvia esse relato” (MOLLOY. Entrevista a Schettini, 2003, tradução própria).² Em outra entrevista, Molloy afirma, ainda sobre seu livro: “a pesar de sua origen, em alguns casos autobiográfica, a pesar do uso da primeira pessoa, são textos nem mais nem menos fictícios que outros. A escrita autobiográfica, por outro lado, é sempre um exercício de ficção” (MOLLOY. Entrevista a Massare, 2003, tradução própria).³

Vemos então que *Varia Imaginación* responde de certo modo ao conceito de autobiografia tal como o entende Molloy. Para ela, a questão de se escrever passa não pela questão de verdade ou mentira, mas pelo uso da palavra, pela articulação dos fatos. Isso não significa que Molloy não acredite, como Lejeune, que se possa “comprometer a dizer a verdade com sinceridade”, mas trata-se antes de uma aguda consciência de que há “muitas verdades” e que a eleição por uma ou outra implica um processo ficcional no sentido de que não se acessa a verdade última dos fatos, pois essa “verdade” não existe. O que se diz será sempre releitura subjetiva, ainda que de acontecimentos que apontam para o exterior, para a esfera do vivido.

Proponho então compreender o livro de Molloy como uma escrita de si que abriga relatos, fragmentos do vivido, reconstrução de momentos, de frases, de gestos, trabalho imaginativo (por isso *Varia Imaginación*, que remete ao caráter de multiplicidade, de incompletude, e claro, ao trabalho inventivo), enfim uma mescla que de certo modo vem responder ao que a escritora compreende como auto-bio-grafia. Esse é um texto em que se mostra o tempo toda a consciência do fragmentário e do deslocamento. Um texto que, como a própria autora, está não em um lugar, mas em um entre-lugar, e se percebe como um “no estar del todo”.

² “trabajar ciertas imágenes o situaciones que me habían quedado em el recuerdo, porque me habían pasado a mí o a otro, y yo oía ese relato” (MOLLOY. Entrevista a Schettini, 2003).

³ “pese a su origen, en algunos casos autobiográfico, pese al uso de la primera persona, son textos, ni más ni menos ficticios que otros. *La escritura autobiográfica, por otra parte, es siempre un ejercicio de ficción*” (MOLLOY. Entrevista a Massare, 2003).

1. As estratégias da memória

“Na palavra, morre o que dá vida à palavra, a palavra é a vida dessa morte”

Maurice Blanchot

A narradora-protagonista de *Varia imaginación* questiona a fragilidade da rememoração e reflete sobre o ato de (se) lembrar, que se constitui muitas vezes em (se) imaginar.

No primeiro relato - intitulado “Casa tomada”- temos uma situação de não-coincidência das recordações. Trata-se de um amigo de infância e da protagonista que veem as mudanças sofridas pela casa da narradora ao longo dos anos de forma distinta. Eles se lembram; portanto possuem um “recuerdo compartido”, mas que se constitui ao mesmo tempo de visões dissonantes. Para Pablo (o amigo), a casa da narradora- em Olivos- “está totalmente mudada, agregaram quase um edificio inteiro, de dois andares, enorme [...] do que me lembro muito bem” (MOLLOY, 2003b, p. 12)⁴ e no entanto, para a protagonista, “a casa mal está ampliada, segue igual” (Idem, ibidem.p.12).⁵

Como podemos ver, eles não conseguem chegar a um acordo e a narradora, consciente das armadilhas da memória conclui: “Acaso los dos tengamos razón”, o que corrobora com o que Molloy havia afirmado sobre toda vida ser uma construção narrativa.

A narradora reflete, em diversos momentos, sobre os aspectos do exercício de rememoração, sobre a impossibilidade de se acessar o todo dos acontecimentos.

No capítulo intitulado “Ruin” o leitor se vê diante de uma narrativa feita de constantes desencontros entre leituras, suscitadas por umas cartas que um personagem havia encontrado depois de anos no apartamento da mãe. Ao final, lemos: “Eu poderia ser a mulher que encontrou as cartas; ou a que as escreveu. Mudei detalhes, inventei outros, acrescentei um personagem. A ficção sempre melhora o presente” (MOLLOY, 2003b p. 97, tradução própria).⁶ O trecho condensa a ideia da autobiografia como uma

⁴ “está totalmente cambiada, le han agregado casi un edificio entero, de dos pisos, enorme[...] del que me acuerdo muy bien” (MOLLOY, 2003b,p. 12)

⁵ “la casa está apenas ampliada, sigue igual” (Idem, ibidem.p.12).

⁶ “Yo habría podido ser la mujer que encuentro las cartas; o la que las escribió. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente”(MOLLOY, 2003b p. 97).

forma de ficção, tal como Molloy afirmou na citada entrevista, ademais de colocar o leitor diante de uma inevitável aceitação de que não se pode saber mais do que é dado saber. Somos colocados diante de grãos do passado, frutos de mal-entendidos, dos quais não há outra testemunha, a não ser essa voz que fala e que, ao falar, reafirma o caráter inventado desses “recuerdos”.

2. Deslocamento lingüístico e corporal

“Escrever não mostra o que resta, mas o que falta”

Heberto Helder

A narradora encontra-se ao longo de todo o livro em constante trânsito lingüístico e corporal. Ela desloca-se entre o francês, língua da família da mãe, o espanhol e o inglês- língua da avó paterna. Esse trânsito aparece em diversos momentos, em muitos dos quais ela age como mediadora e por vezes tradutora- o que a localiza desde já em um entre-lugar, a um tempo incômodo e privilegiado, uma vez que serve de ponte, de ligação.

Sylvia Moloy na entrevista a Bruno Massare fala sobre a questão da mescla idiomática: “por mais que uma pessoa só possa escrever em um idioma, está pensando em mais de um, e isso às vezes gera algo diferente na escritura, o resultado final é algo onde tudo está mesclado” (MOLLOY. Entrevista concedida a Massare,2003, tradução própria).⁷ Já em outra entrevista, concedida a La Argentinidad... Al Palo, a escritora afirma:

Você está manejando dois olhares desde culturas e contextos diversos e tenta fazer com que coincidam, mas sabendo que nunca vai consegui-lo. Ter ese olhar dual pode ser bastante inquietante para a vida cotidiana, ou pelo menos incômodo. Mas quando escreve torna-se produtivo porque você está entre duas culturas, entre países, entre línguas que lhe permitem uma grande liberdade de escritura...” (MOLLOY. Entrevista a La Argentinidad ... Al Palo, 2006).⁸

⁷ “por más que uno solo puede escribir en un idioma, está pensando en más de uno, y eso a veces genera algo diferente en la escritura, el resultado final es algo donde todo está mezclado” (MOLLOY. Entrevista concedida a Massare,2003).

⁸ “Estás manejando dos miradas desde culturas y contextos diversos y tratás de que esas miradas coincidan, pero sabiendo que nunca lo vas a conseguir. Tener esa mirada dual puede ser bastante inquietante para la vida cotidiana, o por lo menos incómodo. Pero cuando escribís se vuelve productiva, porque está entre dos culturas, entre países, entre lenguas que te permiten una gran libertad de escritura...” (MOLLOY. Entrevista a La Argentinidad ... Al Palo, 2006)

Assim, o estar entre várias línguas propicia o surgimento de um olhar distinto sobre a escritura, já que esse deslocamento permite outros modos de ler e de ver.

Ao deslocamento lingüístico vem somar-se o deslocamento geográfico vivenciado pela narradora. Grande parte dos relatos lida com idas e voltas, viagens, retornos, ruínas; alguns dos relatos que tratam dessa questão foram agrupados sob o tema *Viajes*, mas aparecem também no primeiro capítulo, em um denominado “Costa Atlântica” e no capítulo que “fecha” o livro. Trata-se de “Atmosféricas”, no qual a narradora fala sobre os ataques de onze de setembro de 2001 em Nova Iorque. É patente nesse relato a presença do que Molloy denomina como “no estar del todo”, do entre-lugar, pois a protagonista afirma que depois dos ataques

comecei a sonhar com Buenos Aires noite após noite. Foi então quando me surpreendi pensando em minha mãe, minha tia, minha irmã: todos mortos. Eram recordações ou (sonhos, não estou segura de poder distinguir entre os dois) de um passado muito distante, quando ainda não sabia que não ia passar o resto da minha vida em B.A.(...) estou em B.A., me digo, estou na casa dos meus pais. Não não me fui. Está refrescando, melhor entrar) (MOLLOY, 2003b 104-105).⁹

Assim termina o livro, nesse entre-espaco e entre-tempo. Os abalos sofridos naquele dia fizeram com que a narradora sentisse de forma intensa seu estrangeirismo, por isso talvez essa busca pela casa da infância numa tentativa de encontrar abrigo. No entanto, o único lugar em que logra se colocar é entre um e outro, ou em última instância, em nenhum deles.

O deslocamento aparece como tema nas entrevistas de Molloy, a qual afirma que precisava sair da argentina para que pudesse escrever, pois o deslocamento é a condição natural da literatura: “Toda literatura é produto de um deslocamento, de um desvio, é um mirar as coisas de outro modo...” (MOLLOY. Entrevista a La Argentinidad ... Al Palo, 2006)¹⁰

⁹ “empecé a soñar con Buenos Aires, noche tras noche. Fue entonces cuando me sorprendí pensando en mi madre, mi padre, mi tía, mi hermana: todos muertos. Eran recuerdos o sueños) no estoy segura de poder distinguir entre los dos) de un pasado muy lejano cuando todavía no sabía que no iba a pasar el resto de mi vida en Buenos Aires[...] estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me ido. Está refrescando, mejor que entre (MOLLOY, 2003b 104-105).

¹⁰ “Toda literatura es producto de un desplazamiento, de un desvio, es un mirar las cosas de otro modo...” (MOLLOY. Entrevista a La Argentinidad ... Al Palo, 2006)

Toda a trajetória de leitura que procurei seguir responde a uma tentativa de refletir sobre a constituição de um discurso de si a partir da consciência e vivência do efêmero e do fragmentário, em que não há a ilusão totalizante e unificadora. Aqui, em *Varia Imaginación*, a ausência de totalidade é quase “palpável”, pois o sujeito, ou as vozes que o atravessam, não tem nenhuma “mensagem” confortante a passar, não se pretende exemplo ou guia. Não lhe é possível transmitir a própria experiência. O que pode, e faz, é dispor de fragmentos, de estilhaços e, consciente disso, espalhar-se em letras que, como grãos de areia, espelham a dispersão de que é constituído o ser humano.

RESUMEN: Este trabajo tiene por objetivo analizar, a partir de la lectura de *Varia Imaginación*, de la escritora argentina Sylvia Molloy, las relaciones entre memoria, escrita de sí y desplazamiento en la constitución de un sujeto fragmentario, en constante tránsito en las esferas lingüística, geográfica y temporal. Lo vivido retorna, a través de la rememoración e imaginación, en fragmentos que se esparcen en los relatos, poniendo en duda las certezas de los hechos y fijando solamente flashes de aquello que ocurre o se imagina ocurrir.

Palabras-clave: Escritas de sí; Desplazamiento; Memoria.

Bibliografía

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003a.

_____. *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003b

_____. Saldos y retazos. *Página 12*, 28 de octubre de 2003. Entrevista concedida a Ariel Schettini. Disponível em: <http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=211&sec=Entrevistas>.

Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. Memoria de una juventude en Olivos. *Clarín.com*, 26 de Julio de 2003. Entrevista concedida a Bruno Massare. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/26/u-00601.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. Los desplazamientos del lenguaje. Postado por *La argentinidad... Al Palo*, 4 de noviembre de 2006. Entrevista disponível em: <<http://luchadores.wordpress.com/2006/11/04/entrevista-a-la-escritora-y-critica-sylvia-molloy/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

Do samba à bossa nova: uma invenção de Brasil

Pedro Bustamante Teixeira¹

RESUMO: A partir de uma leitura da canção *História do Brasil* de Lamartine Babo, o presente artigo pretende demonstrar a importância da invenção que ocorre nos ritmos brasileiros com a incorporação das sínopes em seus sistemas em processos de hibridismo cultural e o papel da síncope na constituição de um *ethos* na música popular brasileira, do samba à bossa nova.

Palavras-chave: Síncope; Lamartine Babo; *História do Brasil*; Identidade

No ano de 1933, o jornalista e compositor Lamartine Babo apresentava em forma de marchinha uma bem humorada versão da história do Brasil. Na primeira parte da marchinha, que no caso corresponde ao refrão, encontramos:

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral!
Foi seu Cabral!
No dia vinte e um de abril
Dois meses depois do carnaval

No refrão da marchinha *História do Brasil*, primeiramente, observamos a significativa troca do verbo “descobrir” pelo verbo “inventar” na pergunta inicial da canção, o que por si só significará uma releitura descomprometida da versão oficial da história nacional na qual Cabral descobre o Brasil no dia 22 de abril de 1500. A partir dessa troca, Lamartine Babo, no início da década de 30, apontava para a famosa tese de Benedict Anderson na qual a nação é resultado de uma invenção (ANDERSON, 1996). Para responder a pergunta inicial da marchinha carnavalesca, um coro lúdico demonstra o domínio da versão oficial e oficiosa da nossa história, e de maneira apressada irá responder a questão: “Foi seu Cabral”, sem, contudo, atentar-se para a mudança do verbo. Revelando com mais clareza toda a confusão, o enunciador, aqui coletivo, representado pelas vozes do coro, que simboliza o próprio povo brasileiro, trocará a data do descobrimento do Brasil antecipando-a em um dia. Não bastando, o coro complica ainda mais essa história, ao dizer que o descobrimento, ou a invenção, se dá dois meses depois do carnaval.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da UFJF.

Gostariamos de relembrar o modernista Oswald de Andrade que no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924 afirma que “o carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” (Oswald de Andrade apud Telles 1978 p. 266), e quatro anos mais tarde afirmara no *Manifesto Antropófago*: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Oswald de Andrade apud Telles 1978 p. 298). Como vimos, na marchinha, a invenção ou a descoberta se dá dois meses depois do carnaval. Segundo o enunciador folião da marchinha, o carnaval, com a sua inversão momentânea (circunscrita à semana que antecede a quaresma) da estrutura classista e estanque da sociedade brasileira, como nos lembra o sociólogo Roberto da Matta (1978) em *Carnavais, malandros e heróis*, é, anacronicamente, anterior a própria invenção/descobrimto da nação, já que é a partir dessa inversão que as diversas classes e povos que constituem o Brasil podem acontecer como povo brasileiro, como também afirma Oswald no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. É, a partir da inversão do carnaval, que na marchinha é anterior à conquista colonialista, que os brasileiros vislumbram a felicidade mítica dos nossos povos autóctones até o momento em que são surpreendidos pela dominação colonial portuguesa.

Na segunda parte da marchinha, desenvolve-se o mote antecipado no refrão. Assim, a história da construção da identidade brasileira é narrada sob o ponto de vista irônico e bem humorado do enunciador-folião brasileiro. Do descobrimento ao carnaval, ponto de partida e de chegada da marchinha em questão, pode-se perceber o percurso do hibridismo na construção da identidade brasileira, que como nos lembra Homi K. Bhaba (1998. p. 166): “intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade, mas para representar a imprevisibilidade de sua presença”.

Depois
Ceci amou Peri
Peri beijou Ceci
Ao som...
Ao som do “Guarani”
Do Guarani ao Guaraná
Surgiu a feijoada
E mais tarde o Parati

De Cabral à invenção do Brasil, a marchinha passa pelo esforço dos Românticos na construção da identidade brasileira, nos anos seguintes à Independência Brasileira, destacando a obra *O Guarani* de José de Alencar e a sua posterior transformação em opera empreendida pelo maestro Carlos Gomes. Dando prosseguimento à canção carnavalesca, Lamartine Babo,

de maneira sintética enumera signos da identidade brasileira que irão surgir com o decorrer da história. Desde o triunfo em 1870 na Itália do romance de José Alencar transformada em opera por Carlos Gomes, até a transformação da fruta amazônica que integra a mitologia indígena brasileira, da qual se valeu Mario de Andrade numa bela passagem de Macunaíma, a produto *Made in Brazil*, que como *O Guarani*, constituirá um signo de identidade deste Brasil em permanente processo de construção.

Nesse mesmo processo, “depois”, como manda a marchinha, observa-se a introdução do negro pela citação da feijoada, prato cuja invenção é atribuída aos escravos afro-descendentes, e da bebida alcoólica Parati que hoje em dia é mais conhecida como cachaça, e que, extraída da cana de açúcar, propiciava aos escravos, que se matavam no trabalho forçado nas lavouras de cana de açúcar, uma válvula de escape ao terror da escravidão racial. Com a introdução do negro nesta curiosa História do Brasil, é flagrante a sub-reptícia africanização da sociedade brasileira que poucos anos depois do lançamento da marchinha será analisada por Gilberto Freyre no clássico da sociologia brasileira *Casa Grande e Senzala*:

Depois
Ceci virou Iaiá
Peri virou Ioiô
De lá...
Pra cá tudo mudou
Passou-se o tempo da vovó
Quem manda é a Severa
E o cavalo Mossoró

Nesse passeio acelerado, lúdico e debochado pela história brasileira, narra-se a transformação dos heróis do Romantismo Brasileiro Ceci e Peri, respectivamente em Iaiá e Ioiô, termos pelos quais os escravos se dirigiam aos seus senhores, e que derivam de sinhá e sinhô e que por sua vez derivaram de senhora e senhor e que demonstram a complexidade das relações afetivas entre os escravos e os seus senhores. Finalizando o percurso debochado dessa marchinha, se verifica um salto quântico para o seu tempo, 1933, que é resumido assim: “De lá.../pra cá tudo mudou” e canta que quem manda agora é a Severa, a mascote do time de Futebol Portuguesa de desportos, a Lusa, que na época contava com um dos melhores elencos do país, e o cavalo criado no Brasil Mossoró, que ao vencer 1933 o primeiro Grande Prêmio Brasil no hipódromo da gávea, pelo que se conta, quase foi levado no colo por uma multidão em êxtase.

Conferindo uma complexidade ulterior ao discurso meramente linguístico, cujo sentido até o momento, tentou-se depreender das palavras, será proveitoso completar a análise da marchinha com algumas considerações a respeito da sua música que possibilitarão uma compreensão mais ampla da relação entre música e identidade. Contudo, não faremos aqui uma análise “nota a nota” da música, apenas nos concentraremos em alguns aspectos rítmicos, que de certa forma, por caracterizarem há tempos a música brasileira de extração popular servirão também para tentarmos entender o que vínhamos identificando como música popular brasileira no percurso histórico que vai da gravação do primeiro samba à modernização da música brasileira a partir da gravação da canção *Chega de Saudade* por João Gilberto. E que, diga-se de passagem, serviu de base para a criação da MPB.

A Marchinha, assim como o Samba e muitos outros ritmos brasileiros, tem em seu *ethos* a marca da síncope. A história brasileira nos apresenta muitos exemplos de ritmos híbridos que serão criados na mescla da música do colonizador, e das novidades rítmicas que ele traz consigo da Europa, com a cultura dos negros e dos índios, habitadas desde tempos remotos pelos ritmos contramétricos dos batuques. É de suma importância observar, que tanto a noção de síncope, que é comumente descrita como um desvio na acentuação regular do compasso, quanto à de contrametricidade, que seria o desenvolvimento rítmico que, por se guiar por outras bases rítmicas, pôde permanecer alheio a noção de compasso trazida pelo colonizador, são conceitos ocidentais e refletem na palavra “desvio” e no prefixo “contra”, a relação problemática com a alteridade da música não-ocidental. Na tradição ocidental, a síncope representa uma exceção à regra, contudo, nos mais diversos ritmos brasileiros, esse “desvio”, pelo contrário, constituirá a própria regra, dada a constância de sua aparição nos registros populares ou folclóricos. Pela recorrência de sua aparição na música praticada no Brasil, a síncope tornar-se-á signo de nacionalidade. Elemento integrante do sistema central da música popular brasileira. Contudo, os nossos ritmos sincopados conviveram por tempos com o preconceito da classe dominante, que rejeitava a sua origem irrevogavelmente negra, africana ou afro-brasileira e indígena. Apesar desse estigma a música popular resistiu e persistiu em permanente transformação, como é natural dos organismos vivos e em permanente hibridização, como costuma acontecer quando diferentes culturas se “chocam”. Num momento posterior, com a possibilidade da gravação dos sons, que se tornou possível com a chegada dos primeiros fonógrafos ao Brasil no início do século XX, essas músicas puderam extrapolar o seu alcance e passaram a constituir valiosos arquivos.

Da música do colonizador, herdamos a noção de compasso, assimilamos seus ritmos regulares e a tradição do tonalismo, contudo, através de processos de hibridização, outros sujeitos envolvidos na colonização, especialmente o negro, transformaram a música da colônia, conferindo-lhe novos acentos através das síncopes e novas melodias a partir da emulação da própria fala. Sendo assim, a classe mais popular dessa sociedade dividida, desprovida de uma formação musical e literária e sob a imposição cultural da colônia e da classe dominante, aos poucos empreendeu diversas modificações nas expressões musicais do colonialismo imposto, o que possibilitou o surgimento dos incontáveis ritmos brasileiros. O modernista Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 constatará: “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972. p.7). Apesar dessa importante constatação, e da inegável compreensão da música folclórica brasileira que encontramos nesse importante estudo, Mário, no ensaio, parte da descrição, mas chega a uma problemática prescrição ao defender uma música interessada, atenta ao estágio de formação nacional desencadeado pela ação modernista. Nas diretrizes expostas no documento, voltando-se para os nossos compositores eruditos, aconselha-os primeiramente ampliar as pesquisas do folclore nacional para que num segundo momento pudessem de fato, a partir da incorporação da música popular, construir a música nacional, devidamente brasileira, moderna e singular, com possibilidade de ser apresentada com altivez no panorama modernista mundial. Vale lembrar que para Mário de Andrade a música folclórica constituía a música populária (de extração popular) ainda não corrompida pelos veículos de comunicação de massa ou pela influência estrangeira. Sendo assim, o nosso modernista exclui de suas análises as músicas populares registradas pela nascente indústria fonográfica brasileira que despontavam no Rio de Janeiro no início do século XX, entre elas o maxixe e o samba e a marchinha.

Ora, como podemos entender a dificuldade do modernista Mário de Andrade em aceitar a música popular urbana? Como não reconhecer no samba captado pela indústria fonográfica a concretização da renovação estética proposta pelos modernistas paulistas a partir da semana de arte moderna de 1922? Como não se render à coloquialidade das letras do samba, à captação da tão buscada língua brasileira nessas canções, ao desenvolvimento original da temática urbana e moderna tão constante no cancionário de Noel Rosa de Ismael Silva, por exemplo, e ainda, o triunfo da música negra a partir do samba e a sua inserção na sociedade classista e racista brasileira a partir da gravação e da seguinte consagração do primeiro samba *Pelo telefone* para

o carnaval de 1917 e que pelas vias da cultura trazia consigo toda uma cultura que apesar dos “modernismos”, permanecia proibida, discriminada e recalcada pela sociedade brasileira?

Como expusemos acima, e também demonstrado pelos estudiosos José Miguel Wisnik (1982) e Santuza Cambraia Naves (1998) em importantes trabalhos, de fato, houve um projeto modernista-nacionalista para a música brasileira liderado por Mário de Andrade e Villa-Lobos que a favor de uma música nacional séria, procurou limitar a música popular a sua restritiva atuação local e ao seu papel de fornecedora de matéria prima para o posterior trabalho dos compositores eruditos afinados com esse projeto. Apesar dessa lamentável inclinação no movimento modernista brasileiro - que depois será aproveitada por Vargas na ação pedagógica cívica e disciplinadora do seu governo, através do ensino de canto orfeônico coordenado por Villa-Lobos que procurará homogeneizar as vozes múltiplas do brasileiro em um uníssono coral, e que através do ensino de hinos, cantos religiosos, e composições folclóricas harmonizadas pelos compositores eruditos, buscará passar uma educação formal musical ao brasileiro sem considerar a sua musicalidade própria - encontramos em Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, por exemplo, ecos dissonantes que, diferentemente de seus colegas, flertarão com a música popular, e atuarão como “mediadores trans-culturais”, conforme a produtiva sugestão de Hermano Viana (1995). Na história da música popular brasileira os “mediadores trans-culturais” foram importantíssimos para abrandar a terrível distância entre o morro e o asfalto e entre a chamada a cultura de elite e a cultura popular. Sendo assim, é significativa a amizade entre o poeta Manuel Bandeira e Sinhô, conhecido como o Rei do samba na década de 20, o que é comprovado em algumas crônicas nas quais o poeta declara sua admiração pelo sambista, assim como, a sensibilidade de Oswald ao perceber no carnaval o acontecimento da raça ou ainda, também do manifesto Pau-Brasil, a constatação de que “Wagner (grande expoente da música erudita, talvez o último mestre do tonalismo) submerge ante os cordões de botafogo” (Oswald de Andrade apud Telles, 1978. p 266), que por sinal tocavam sambas e machinhas. O próprio jornalista Lamartine Babo, que como vimos se destacou como compositor popular se destaca com um “mediador trans-cultural”. Podemos citar ainda: Noel Rosa, o poeta francês Blaise Cendrars que no início do século XX faz amizade com o sambista Donga, Gilberto Freyre, amigo de Pixinguinha e, para não nos estendermos muito nos exemplos, o poeta modernista Vinicius de Moraes, que ao aliar-se aos músicos Tom Jobim e João Gilberto no final da década de 50, de certa forma, resolverá o impasse que se deu entre a tendência modernista-nacionalista para a música e a música popular urbana, promovendo uma

música que é ao mesmo tempo: moderna, popular, brasileira, internacional, sofisticada e simples, cujo grande feito está na recuperação do samba e de suas conquistas primeiras e a sua seguinte modernização, a partir de uma base sincopada, que resultará numa música bem acabada, com influências do impressionismo francês, do jazz, mas também e, sobretudo, do samba. Um produto cultural pronto para ser apresentado ao mundo, não mais apenas a matéria prima, enfim: “poesia popular cantada de exportação”.

Para concluir o artigo, voltemos à marchinha de Lamartine Babo. O gênero marchinha surge como paródia brasileira das marchas militares, com o seu habitual ritmo binário, marcial e regular, em que o primeiro tempo é o forte e o segundo é mais fraco. Como na marcha dos soldados, na qual a pé direito pisando com firmeza marca o primeiro tempo, o forte, e o pé esquerdo apenas acompanha o movimento anterior, com menos intensidade. Lembremo-nos dos soldados em seu canto: “um, dois, um, dois...” ou, para nos valermos de um exemplo corriqueiro, do início de uma famosa cantiga de roda: “Marcha Soldado cabeça de papel...”, no qual o tempo forte incide na “cabeça” do compasso binário. Nas sílabas “mar”, “da”, “be” e “pel”. O que faz a marchinha? Ela altera essa lógica, transferindo o tempo forte para o segundo tempo do compasso binário o que lhe dá esse efeito sincopado que, com um pouco de atenção, na introdução da marchinha estudada, na gravação de Almirante, pode ser percebida. Nessa gravação a música se inicia com ares marciais, de marcha militar (“marchona”), no entanto, quando o canto entra na música, ele, surpreendentemente, transformará a “marchona” em marchinha ao marcar a tônica no segundo tempo do compasso binário. Com a marcação dos tempos fortes temos então: quem **foi**, que inventou o Brasil/ Foi seu **Cabral**/ Foi seu **Cabral**/ **No...dia vinte** um de **abril**, dois **meses depois** do carnaval. Mais uma vez, a música popular brasileira ao receber uma música pronta, marcial, séria e regular, a transportará para o seu sistema sincopado original, que do samba à bossa nova figurará soberano na música popular brasileiro como signo de brasilidade. Portanto, a marchinha *História do Brasil* diante da questão que ela própria se coloca (quem foi que inventou o Brasil?) responde-a, antes, com elementos extralingüísticos, na inversão que se promove com a alteração do tempo forte, marcando um ritmo sincopado que complexifica o discurso meramente verbal e nos exige uma atenção particularmente musical, a partir da qual depreendemos que quem inventou o Brasil foram as criativas e subversivas síncopes da música popular brasileira, antes mesmo do que qualquer discurso de ordem verbal, que pulsa na música folclórica e está evidente também na

música popular urbana, do samba à bossa nova, recodificando os ritmos da classe dominante como em um “feitiço”.

RIASSUNTO: Sin di una lettura della canzone *Storia del Brasile* di Lamartine Babo, l’articolo vuole dimostrare l’importanza della invenzione che succede nei ritmi brasiliani con l’incorporazione delle sincopi nei suoi sistemi in processi di ibridismo culturale e il ruolo della sincope nella costituzione di un *ethos* nella música popolare brasiliana dal samba alla bossa nova.

Parole-chiave: Sincope; Lamartine Babo; Storia del Brasile; Identità

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities. Londres: Verso, 1996.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica: Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. Macunaíma. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 208p.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 394 p. Título original: The Location of Culture.

NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 236 p.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. Música. São Paulo: Brasiliense, 1982. 192 p.

TELLES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 5ed. Petrópolis: Vozes, 1978. 384p.

VIANA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995. 193p.

Escrita e reprodutibilidade técnica: Rastros da fotografia, do cinema e da televisão em livros-reportagem sobre guerras

Fernando Albuquerque Miranda¹

RESUMO: O objetivo deste projeto é analisar os impactos dos surgimentos da fotografia, do cinema e da televisão sobre a cultura tomando-se como objeto de análise os livros-reportagem *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *O inverno da guerra*, de Joel Silveira, *O gosto da guerra*, de José Hamilton Ribeiro, e *Diário de Bagdá*, de Sérgio Dávila. Investiga-se as repercussões dos meios técnicos de reprodução de imagens e das peculiaridades de suas linguagens sobre as formas como o homem passa a perceber o mundo e sobre a escrita desses autores.

Palavras-chave: Fotografia; Cinema; Televisão; Livros-reportagem.

A história das guerras conta também parte da história da evolução dos meios de comunicação e da cobertura jornalística desses conflitos. São inúmeros os exemplos que confirmam essa relação. A inauguração do fotojornalismo com a Guerra da Criméia (1854-1855), o uso do cinema e do rádio na propaganda e nas estratégias bélicas durante a Primeira e a Segunda guerras mundiais, a internet e a televisão como armas de conquista da opinião pública nos recentes confrontos dos Estados Unidos no Afeganistão e no Iraque, a importância do relato de Homero para a Guerra de Tróia, de Tucídides para a Guerra do Peloponeso e, no caso brasileiro, do visconde de Taunay para a Guerra do Paraguai e de Euclides da Cunha para Canudos.

A possibilidade do registro de imagens das guerras, primeiro pela fotografia e depois pelas imagens em movimento do cinema e da televisão, foi o que tornou possível documentar para os olhos e fixar no imaginário esses acontecimentos históricos. Os surgimentos das tecnologias de apreensão e reprodução das imagens representaram profundos impactos na cultura e, ao mesmo tempo, permitiram aos jornais tornarem mais verossímeis suas coberturas de guerras. O jornalista no *front* passou a ter essas tecnologias como parceiras fundamentais para a realização de seu trabalho. Para além do texto jornalístico, foram elas que permitiram a visualização das guerras. E a convivência dos homens com as tecnologias de reprodução de imagens abriu novas possibilidades de se experimentar o mundo.

¹ Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Se em um primeiro momento a fotografia instaurou uma perspectiva diferenciada de contemplação do mundo (BENJAMIN, 1994), permitindo a representação de cenas do cotidiano de maneira mais pormenorizada e fiel do que a pintura, em um momento posterior, o cinema, com os recursos da câmera de aproximar, afastar, tornar mais lenta ou mais acelerada as imagens, inaugurou uma verdadeira experiência do inconsciente visual, a exemplo do inconsciente instintivo da psicanálise (BENJAMIN IN LIMA, 1982), ao ampliar as fronteiras da capacidade do olhar humano.

A televisão radicalizou essa experiência ao trazer para o âmbito privado essas características e ao introduzir a capacidade de transportar virtualmente os telespectadores munidos de seu controle remoto, em questão de segundos, para os mais longínquos espaços. Ciro Marcondes Filho (1994) usa o termo zapeador (originado do inglês *zapping*, que significa fazer o telecomando correr pelas estações de tv) para conceituar esse espectador, *flâneur* pós-moderno que passeia sem sair da frente do monitor do aparelho de televisão – ele “aciona eletronicamente os botões de seu telecomando e muda de estação, aumenta o volume, interfere no brilho, no contraste, na cor da emissão (...) e isso de forma instantânea” (MARCONDES FILHO, p. 24). A tv estabeleceu-se dessa forma como o canal de transmissão de uma multiplicidade de imagens até então sem precedentes na história dos meios de comunicação (DEBORD, 1997).

O que se propõe nesse projeto é investigar as influências da fotografia, do cinema e da televisão no processo de cobertura jornalística da Guerra de Canudos, da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã e do Iraque por jornalistas brasileiros e nos livros-reportagem lançados em consequência desse trabalho. A ideia é analisar rastros das técnicas de reprodução de imagens no fazer jornalístico e na escrita de Euclides da Cunha, de Joel Silveira, de José Hamilton Ribeiro e de Sérgio Dávila.

Euclides da Cunha registrou a guerra de Canudos no clássico *Os sertões* (2000). Como correspondente de *O Estado de S. Paulo*, ele acompanhou a quarta expedição militar enviada pelo governo à Bahia entre os meses de agosto e outubro de 1897. Esta última expedição derrotou os combatentes de Canudos no dia 5 de outubro. Joel Silveira trabalhava para os *Diários Associados* e registrou sua experiência no livro *O inverno da guerra* (2005). Entre os anos de 1944 e 1945, Silveira cobriu a campanha da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália. José Hamilton Ribeiro foi correspondente na guerra do Vietnã no ano de 1968. Ao pisar em uma mina, perdeu parte da perna esquerda. O livro *O gosto da guerra* (2005) reúne matérias de Ribeiro para a revista *Realidade*. Sérgio Dávila é jornalista da *Folha de S. Paulo* e foi o único repórter brasileiro, ao lado do fotógrafo Juca Varela, a cobrir o

conflito diretamente do Iraque. Posteriormente, ele registrou suas impressões em *Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados* (2003), livro que é ilustrado com imagens de Varella.

A escolha dos livros a serem pesquisados procura descrever uma linha do tempo cuja perspectiva é fornecer, em pouco mais de um século (1902 a 2003, respectivamente os anos de publicação de *Os sertões* e de *Diário de Bagdá*), elementos para a compreensão das transformações ocorridas nas formas de realização da reportagem e sua tradução em texto. Esse percurso tentará destacar de forma concomitante a evolução dos meios de comunicação e seu reflexo no trabalho de Euclides da Cunha, Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro e Sérgio Dávila. O projeto pretende aprofundar a pesquisa realizada na dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) em 2007. Este trabalho analisou as repercussões do cinema e da televisão na escrita dos jornalistas Joel Silveira e Sérgio Dávila nas coberturas da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Iraque.

Agora, a proposta é tentar identificar nestas obras manifestações sincréticas que exponham a presença de elementos relacionados às linguagens fotográfica, cinematográfica e televisiva nos textos dos quatro jornalistas mencionados. De forma mais ampla, o que se quer é localizar e identificar as características das transformações culturais pelas quais passaram as sociedades diante dos surgimentos das tecnologias de reprodução de imagens; é pesquisar as consequências desses eventos ligados ao campo da comunicação para a percepção e representação do mundo pelo homem.

O sincretismo de linguagens (da fotografia, do cinema, da televisão e da escrita) e conteúdos (romanesco e informativo; ficcional e factual), impacto cultural que pretendemos focar, foi uma das principais características observadas por teóricos como Edgar Morin (1987) nos produtos da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER IN LIMA, 1982). E livros-reportagem como os que aqui propomos estudar evidenciam de forma clara o tradicional namoro entre jornalismo e literatura (SODRÉ & FERRARI, 1986; CASTRO & GALENO, 2002) e este sincretismo que escancara a convivência entre as diferentes linguagens dos diversos meios de comunicação de massa no texto.

Autores como Flora Süssekind (1987), Renato Cordeiro Gomes (2002) e Silviano Santiago (2004) estudaram a repercussão da técnica em textos de escritores pré-modernistas, modernistas e das décadas de 1930 e 1940. Mas há certa carência de livros e estudos que abordem a influência dos meios técnicos de reprodução de imagens nos relatos jornalísticos, com destaque para os livros-reportagem de guerras. Estes constituem rico material para a

realização de uma análise uma vez que a relação entre conflitos bélicos, avanço dos meios de comunicação e jornalismo é histórica e farta em exemplos. Acreditamos que uma pesquisa nessa perspectiva de crítica cultural possa enriquecer o debate e gerar material de referência sobre as repercussões (mimetizações) das técnicas de reprodução de imagens nos textos do gênero jornalismo literário voltado para a cobertura de guerras.

Para analisar os impactos e as influências das técnicas de reprodução de imagens nos livros-reportagem sobre guerras e na escrita dos autores propostos, será necessário esboçar um percurso teórico em duas frentes. O objetivo dessa divisão é estudar, primeiro, a evolução dos meios de comunicação de massa baseados nos recursos de reprodução de imagens, os impactos destes sobre a cultura e os conceitos de indústria cultural e sociedade do espetáculo. Posteriormente, entraremos na abordagem da evolução da linguagem jornalística, sua relação histórica com a literatura (e as transformações que essa relação apresentou durante vários momentos de sua trajetória) e a presença do sincretismo de linguagens técnicas e de gêneros no texto jornalístico.

O primeiro passo será caracterizar a evolução das tecnologias de reprodução de imagens e a transformação ocasionada na visão do homem através dos tempos, conforme registra Marcondes Filho (1994). É interessante destacar nesse percurso o olhar dos críticos da escola de Frankfurt, principalmente as concepções de Adorno e Horkheimer (IN LIMA, 1982) sobre a indústria cultural e as impressões pioneiras de Benjamin (IN LIMA, 1982; 1994) acerca da fotografia e do cinema e sua importância no contexto cultural. Necessário destacar também as contribuições de Vilém Flusser (2002) sobre a linguagem fotográfica. Esses teóricos perceberam o impacto dos meios técnicos na vida do homem pela mudança da maneira pela qual ele passava a enxergar e a experimentar a realidade. No Brasil, Flora Süssekind (1987), Renato Cordeiro Gomes (2002) e Silviano Santiago (2004) veem essa influência na produção literária de alguns autores brasileiros ao longo do século 20.

Por outro lado, a partir dos anos 1950, a televisão inicia sua caminhada rumo ao domínio em relação aos demais meios de comunicação. Ela introduz as imagens no âmbito privado da vida social e causa um novo impacto cultural. Ao contrário do cinema, que individualiza a fruição das imagens e coloca o homem em um estado de suspensão (BARTHES, 1980), a televisão é concebida para ser usufruída em grupos, pelas famílias, dentro de casa. É o que Muniz Sodré percebe ao escrever que a

tevé interpela o espectador enquanto indivíduo-membro da comunidade familiar, reunida na parte da casa onde se concentra a atividade coletiva. Este modo de recepção se inscreve no

sistema significativo da produção televisiva, intervindo tanto na natureza como na qualidade dos conteúdos transmitidos. (SODRÉ, 1977, p. 58)

Ou seja, o espectador aprecia a tv muitas vezes enquanto desempenha outros afazeres no âmbito do lar. Quer dizer que ele tem sua atenção dispersa a todo momento. Além disso, o espectador está inserido em um contexto de disputa comercial. Há uma constante concorrência entre as televisões, e entre as televisões com outros meios de comunicação, por sua atenção. Isso significa que a audiência do espectador precisa ser conquistada regularmente, conforme Marcondes Filho (1994). Assim, o processo de produção desse meio audiovisual se constitui pela urgência e pela pressa em conquistar altos índices de audiência, como crítica Bourdieu em *Sobre a televisão* (1997). Da mesma forma, essas características repercutem culturalmente e transformam a percepção humana e a maneira como ele (o homem) estabelece contato com o mundo (DEBORD, 1997).

Importante ainda destacar a conformação das linguagens da fotografia, do cinema e da televisão. Inúmeros autores realizaram estudos sobre a sintaxe de cada um desses meios de reprodução de imagens. Roland Barthes (IN LIMA, 1982), Benjamin (1994) e Flusser (2002) estudaram aspectos da linguagem fotográfica. Em relação ao cinema, destacamos as contribuições sobre o processo de montagem de Eisenstein (1990), Martin (1990) e Leone e Mourão (1993). A linguagem televisiva é abordada por teóricos como Sodré (1977), Requena (1999) e Rezende (2000).

O segundo passo é discutir a evolução do jornalismo impresso e as confluências históricas entre sua linguagem e a literária (PENA, 2006; CASTRO; GALENO, 2002; SODRÉ, 1999), visto tratar-se o *corpus* desse projeto de quatro livros-reportagem. Daí ser importante ainda caracterizar o conceito de reportagem, ou seja, o momento em que, para Sodré e Ferrari (1986), jornalismo e literatura mais se aproximam e porque, a rigor, as narrativas de Cunha, Silveira, Ribeiro e Dávila constituem-se em grandes reportagens. Em muitos momentos, os discursos desses jornalistas também adquirem o contorno de crônicas (MARQUES DE MELO in CASTRO; GALENO, 2002), o que justificará a discussão desse conceito e sua manifestação histórica na prática jornalística.

Outro aspecto ligado a essa frente do percurso teórico é a necessidade de pesquisar o processo de espetacularização do jornalismo (ARBEX JÚNIOR, 2001) nas últimas décadas, numa manifestação da sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord (1997). Nesse sentido é que se pode falar da crescente influência da televisão, das imagens, no jornalismo impresso (reduzido do texto e do espaço das páginas) nos últimos anos. Esse cenário apresentou-nos um novo termo: televisão impressa. É dessa forma que o jornal norte-

americano *USA Today* - que inaugurou a tendência - se autodefine. No Brasil, a repercussão desse estilo jornalístico pode ser percebida na *Folha de S. Paulo*. Marcondes Filho observa a respeito:

O jornalismo impresso, sofrendo a forte concorrência da televisão, que trabalha com imagens aceleradas e uma troca rápida e intensa de estímulos visuais, teve de se adaptar também ao novo hábito das sociedades, o da visualização, da precedência da imagem e de um certo desinvestimento social na capacidade textual.

O jornal norte-americano *USA Today*, considerado como indicador de novas tendências, chama-se a si mesmo de “televisão impressa”. O jornalismo abre mão daquilo que se chamava de “sua identidade”, que era exatamente o fato de escrever as notícias, desenvolvê-las dando um tratamento específico e mais amplo aos temas, ou seja, jogando com o elemento espaço (o das páginas, cadernos e suplementos especiais), para ser cada vez mais reprodução de outro meio de comunicação que é a televisão, meio visual por excelência, que trabalha com imagens em movimento. (MARCONDES FILHO, 1993, p. 100-101)

O primeiro momento deste projeto será introduzir e contextualizar a tradição literária dos relatos de guerra e destacar sua importância para a história do jornalismo impresso. Abordaremos os livros escolhidos para a análise justificando a opção pelo *corpus* e explicando o papel de cada obra para a formação e consolidação do gênero jornalismo literário no Brasil.

Em um momento posterior, estudaremos a história do jornalismo impresso brasileiro. A ideia é traçar a confluência histórica entre jornalismo e literatura e suas manifestações dentro do quadro que Ciro Marcondes Filho (2000) denomina de “épocas do jornalismo”. Aqui, será necessário problematizar a mistura de elementos ficcionais e informacionais que essa relação faz brotar. Procuraremos ainda localizar os livros objeto da análise nessa discussão, determinando as características textuais de cada um em relação com o período de sua gestação.

Em seguida, a pesquisa irá se ocupar do surgimento das tecnologias de reprodução de imagens em períodos específicos bem como pontuar os impactos culturais provocados por cada uma delas. Destacaremos que as técnicas provocaram profundas mudanças nos modos como o homem passava a perceber e representar o mundo. Dessa forma, suas influências estenderam-se sobre as mais diversas manifestações culturais.

A multiplicação das imagens em um ritmo nunca antes experimentado, a introdução das imagens em movimento, as conformações das linguagens cinematográfica e televisiva e o reordenamento do espaço e do tempo são alguns aspectos sintomáticos introduzidos pela técnica e que serão levantados em um terceiro momento.

Por extensão, essas novas tecnologias tiveram forte repercussão na escrita, deixando suas marcas na literatura e também na linguagem do jornalismo impresso. O quarto momento

procurará analisar as linguagens fotográfica, cinematográfica e televisiva e sua mimetização pela escrita (GOMES. 2002). Serão estudados conceitos como os de imagem, montagem cinematográfica e pansincretismo televisivo. Neste estágio, procuraremos identificar e analisar as marcas das técnicas e as peculiaridades de suas linguagens na escrita dos autores estudados.

Por fim, pretendemos demonstrar que os livros-reportagem pesquisados e seus autores – cada um em seu momento – receberam o impacto das técnicas de reprodução de imagens. De formas diferentes, que denotam as especificidades de seu período histórico, os escritores teriam deixado registradas as marcas da fotografia, do cinema e da televisão em suas escritas.

ABSTRACT: The objective of this project is to analyze the impacts of the invention of photography, film and television on culture, taking as the object of analysis report-books *Os sertões*, by Euclides da Cunha, *O inverno da guerra*, by Joel Silveira, *O gosto da guerra*, by Jose Hamilton Ribeiro, and *Diário de Bagdá*, by Sergio Davila. Investigates are done about the impact of technical means of reproduction of images and the peculiarities of the language on the ways in which man comes to perceive the world and about the writing of these authors.

Keywords: Photography; Film; TV; Report-books.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 155-204.

ARBEX JÚNIOR, José. Showrnalismo: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 299-316.

_____. Saindo do cinema. In: Psicanálise e cinema. São Paulo: Global Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 205-240.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). Jornalismo e literatura: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões: campanha de Canudos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000.
- DÁVILA, Sérgio. Diário de Bagdá: a Guerra do Iraque segundo os bombardeados / Sérgio Dávila (texto); Juca Varella (imagens). São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). Literatura e Mídia. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 91-111.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. Cinema e montagem. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- MARCONDES FILHO, Ciro. Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker Editores, 2000.
- _____. Jornalismo fin-de-siècle. São Paulo: Scritta, 1993.
- _____. Televisão. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MORIN, Edgar. Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- PENA, Felipe. Jornalismo literário. São Paulo: Contexto, 2006.
- REQUENA, Jesús González. El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.
- RIBEIRO, José Hamilton. O gosto da guerra. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SILVEIRA, Joel. O inverno da guerra. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

SODRÉ, Muniz. O monopólio da fala. Petrópolis: Vozes, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.

São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Exílio: *locus* identitário

Stefane Soares Pereira¹

RESUMO: Neste texto, propõe-se a observação da condição do sujeito exilado e, conseqüentemente, fragmentado nas personagens das obras de Mário Benedetti (2009), Bernardo Carvalho (2002) e Helena Parente Cunha (1985), a fim de refletir, psicanaliticamente, sobre a construção da identidade do indivíduo inserido no século XX.

Palavras- chave: Exílio; Identidade; Psicanálise.

Introdução

A partir da leitura das obras *Mulher no espelho* (1985), de Helena P. Cunha, *Primavera num espelho partido* (2009), de Mário Benedetti e *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, observou-se uma questão convergente: a condição do exilado.

O *exílio*, porém, é divergente nessas narrativas. Em Carvalho (2002), assim como em Benedetti (2009), o exílio realiza-se em termos territoriais, sendo neste um processo forçado, enquanto naquele um fato “voluntário”. A escolha de exilar-se em busca de uma reflexão do *lugar do eu*, recuperando o passado através da memória, também caracteriza a obra de Cunha (1985), em que a personagem, entre quatro paredes, examina o espaço do sujeito feminino em meio à ordem falocrática.

Assim, o sofrimento das personagens pode ser analisado a) em relação ao próprio corpo; b) com o mundo externo; e c) na relação com seu semelhante. Utilizar-se à, portanto, como teoria, *O mal estar na civilização* (1939), de Freud, a fim de avaliar a conjuntura social quanto à família e a civilização. Além do trabalho de Schmidt (1995) – a qual cita Derrida com o intuito de retomar as oposições binárias para explicar a construção de gênero muitas vezes estereotipada pela sociedade - Volpe (2004) e Hall (2008), envolvendo questões conceptuais, como o conceito de *nação* e *comunidade*.

Concluindo, o desenvolvimento do trabalho tem como ponto de partida o exílio, o qual voluntário ou involuntariamente resulta no questionamento do *eu*, colaborando para a “*construção*” *identitária*. A análise se realizará quanto (I) ao gênero na produção

¹ Graduada em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. cursando o mestrado em Teoria da Literatura pela mesma faculdade/instituição.

literária; (II) o espelho como recurso metafórico; (III) o legado da culpa na construção do sujeito; e (IV) A condição do exilado e a identidade nacional.

1. O gênero na produção literária

A fim de analisar a narrativa de Helena Parente Cunha, em *Mulher no espelho* (1985), faz-se necessário compreender a discussão a qual se iniciou após a emergência dos novos movimentos sócias como o feminismo (o qual apelava não somente às mulheres, mas também a política sexual dos gays, lésbicas, as lutas raciais aos negros), as revoltas estudantis, as lutas pelos direitos civis : o debate sobre a forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados².

Antes da década de 70, a mulher como sujeito do discurso era até então “ignorada”. Após este período, surgem estudos relacionando mulher e literatura. Segundo Schmidt (1995), as razões para a invisibilidade da escrita de autoria feminina estão ligadas à concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e a premissa de que os homens criam e as mulheres procriam. Origina-se da tradição estética de base européia a idéia de que a criação artística, análoga ao papel divino, é um dom masculino; sendo o artista, portanto, um progenitor do texto. Este paradigma masculino da criação espalhou-se, adquirindo caráter universal.

Derrida explica a inferioridade do sujeito feminino inserido na criação poética em relação à produção do sujeito masculino em sua crítica à metafísica ocidental. Ao identificar oposições binárias - como sujeito versus objeto, espírito versus corpo, cultura versus natureza, inteligível versus sensível, razão versus emoção – Derrida concluiu sobre a existência da construção de um pólo positivo e um pólo negativo. Este, marcado pela não-presença do ser, aquele, associado à autoridade do logos. A essas oposições, Derrida denominou o *sistema falocêntrico*³, o qual embasa a construção de gênero de uma sociedade, a qual estereotipa a mulher como um ser “natural”, inferior e reduzido ao silêncio. Contrapõe-se, dessa maneira, ao sujeito masculino, consciente, universal.

Outro elemento o qual contribuiu para a visão negativista da mulher foi a religião. Desde a Idade Média o sujeito feminino foi “apontado” como pecador, responsável pela queda da humanidade. Segundo Freud (1930), o trabalho da cultura se tornou sempre mais um assunto de homens, colocando-lhes tarefas sempre mais

² citado em Hall, 2007; p. 44-45.

³ citado por SCHMIDT, 1995, p. 189. In NAVARRO, 1995. P. 182-189.

pesadas, forçando-os a sublimações dos impulsos de que as mulheres são pouco capazes. A mulher, assim, vê-se relegada a um segundo plano pelas exigências da cultura, entrando numa relação hostil com esta.⁴

De acordo com os manuais de história da literatura, a ausência das mulheres no cânone literário é evidente. A mulher posiciona-se à margem da cultura, impossibilitadas de escrever e, conseqüentemente, publicar; pois não possui condições materiais favoráveis para exercer o ofício intelectual dentro dos sistemas das chamadas *verdades humanas universais*⁵. Entretanto, esse fato não resultou na repressão da produção literária do sujeito feminino, ao contrário, as produções existiram. Foram, porém, ignoradas pela *patriarquia*.

3. A metáfora do espelho

A obra *Mulher no espelho* (1985) surge dentro desse contexto de relações de poder entre os gêneros seguido de distinções hierárquicas. O cenário da narrativa é Salvador –Bahia, Brasil – país o qual fora colonizado, caracterizando-se pela escravidão como sistema econômico, pelo hibridismo étnico e, conseqüentemente, pela relação dominado/ dominador. Introduzir –se –à, neste texto, o conceito de dominável, referindo-se àquele que se deixa ser dominado.

A personagem de *Mulher no espelho* (1985) é não nomeada. Esta vive em um ambiente conservador das tradições familiares – no *sistema falocêntrico* – seguindo o paradigma patriarcal. Conseqüentemente, a personagem apresenta dupla face: 1) uma conservadora, passiva diante do paradigma de valores fixos do feminino - a protagonista, *eu*; 2) outra liberada, ativa, subvertendo o paradigma repressor – a antagonista, o *alter ego*, “*a mulher que me escreve*”.⁶

A protagonista (*eu*), a qual é dependente, vê-se diante de um outro eu (“*a mulher que me escreve*”), cuja postura rebelde a conduz à tomada de consciência do abuso do poder nas relações sociais. Esta duplicidade da identidade da personagem surge entre quatro paredes, ao ver-se diante da multiplicidade de imagens refletidas nos espelhos. Sua fragmentação é resultante do ‘descobrimento’ do mundo real, o qual obriga “o uso

⁴ FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. Trad. (alemão) Renato Zwick). Porto Alegre: L&PMPocket, 2010, p.111.

⁵ termo utilizado por SCHMIDT, 1995,p. 184. In In NAVARRO, 1995. P. 182-189.

⁶ termo utilizado por Cunha (2005) ao longo da narrativa

de máscaras” para adequar-se à *ordem falocrática*. No trecho seguinte, a protagonista confessa ter ela própria inventado a antagonista:

Quem escreve é ela. E o meu rosto no espelho? Quem é?/ Quem é a mulher que escreve? Eu sei, porque eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. Que ela saiba, desde o início. Ela me escreverá na medida da minha própria determinação. (CUNHA, 1985, p.8).

Portanto, a personagem busca sua identidade diante dos espelhos, tem consciência de que é um ser “dominável” o qual precisa libertar-se das máscaras e revelar o seu próprio rosto. Para isso, a personagem recorre ao passado, à memória, sua infância, a relação com o irmão, com a ama, seus pais. Pois, dessa forma, encontrará as ‘provas’ para os argumentos realizados pela “*a mulher que me escreve*”:

(a protagonista/ eu): Meu pai, grande demais, anulava todos ao seu redor. Senhor e dono. Voz de minha mãe não se deixava ouvir.

(a mulher que me escreve/*alterego*): Você não a ouvia porque fazia pouco caso dela. Você achava que ela se omitia e não participava das grandes ou pequenas decisões da família. Você não entendia por que seu pai a tratava com delicadeza, ela, uma pessoa a seu ver tão insignificante. (CUNHA, 1985, p. 24).

Ao conscientizar-se da conjuntura escravizante nos domínios do lar, personagem luta contra a alienação lembrando a infância, analisando os eventos do passado criticamente. No trecho seguinte, a personagem questiona a infância como tempo de alegrias, expressando seu temor pelo pai: “As pessoas mitificam a infância como se o tempo da inocência convergisse necessariamente no tempo das puras alegrias [...] o medo e o pânico que eu sentia intensos, provenientes da incapacidade de me ajustar ao temperamento de meu pai” (CUNHA, 1985, p.79).

Pode-se perceber, nestas citações, que o sujeito feminino é um ser submisso, dominado/dominável à opressão da distinção hierarquizante dos gêneros, cujo resultado é o bloqueio do pensamento reflexivo: o *silêncio*. A “*mulher que me escreve*” promove a reflexão da protagonista, visto que é capaz de ver seu próprio olhar de sujeito consciente, não alienado:

Mergulho nas minhas imagens, multiplicadas e tenho o desdobramento da minha solidão. Meu corpo faz companhia a meu corpo. Tenho consciência da morbidez deste olhar em busca de quem em mim. Atraveso-me comigo e me perco de todos. Sou o centro de minhas imagens [...](CUNHA, 1985, p.39).

Em suma, a presença da metáfora do espelho em Cunha (1985), pode ser analisada através dos seguintes preceitos: a) a projeção da imagem da mulher (“eu”); b) a reflexão, especulação do sujeito (motivado pela “*mulher que me escreve*”); c) o espelho como fundamento do sujeito, isto é, identidade.

Assim como em *Mulher no espelho* (1985), o espelho também é um recurso utilizado na representação bipartida da identidade em *Primavera num espelho partido* (2009). Porém, este elemento metafórico está relacionado à questão do exílio involuntário, ou seja, forçado. A palavra exílio⁷ - a qual etimologicamente origina-se do latim *exilium* - faz referência ao fato de estar distante do solo, da pátria (expatriação), focando, em geral, o afastamento da terra em termos geográficos. A este conceito, soma-se o tempo, ou *destempo*⁸; pois ao estar exilado o sujeito é desviado não apenas de sua terra, mas também dos acontecimentos os quais transcorrem em seu país. Vive-se, portanto, dois tempos simultaneamente: o presente no lugar o qual lhe acolhe e o passado que, embora tenha ‘ficado para trás’ permanece presente.

Dessa maneira, Benedetti (2009) constrói sua narrativa. O *espelho partido* simboliza a identidade fragmentada da personagem Santiago - a qual foi exilada no interior de uma prisão uruguaia por ter participado de uma guerrilha urbana e refugiada em país latino-americano não mencionado – assim como a desintegração dos familiares desta personagem: Don Rafael (seu pai), Graciela (sua esposa), Beatriz (sua filha).

Na seguinte citação, um monólogo interior, pode-se perceber como o exílio provoca na personagem Santiago o questionamento de si mesmo:

E quando a situação se torna tão difícil que os ocupantes do lugarzinho nem sequer se dirigem a palavra, então essa companhia, embaraçosa e tensa, deteriora a pessoa muito mais e, mais rapidamente, do que a solidão total. [...] Estávamos tão cheios desse *silêncio em duas vozes*, que uma tarde nos olhamos e quase simultaneamente começamos a falar. Depois foi fácil. (BENEDETTI, 2009; p.10).

Além de Santiago, a esposa Graciela também apresenta um *canto quebrado*⁹, questionando seu próprio sentimento em relação a Santiago ao dialogar com o amigo do mesmo, Rolando:

⁷ EXÍLIO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 597.

⁸ termo utilizado por Joseph Wittlin, citado em Volpe, 2005, p.82

⁹ termo utilizado por Benedetti, 2009, p. 189

Ele [Santiago] continua me escrevendo cartas carinhosas, cálidas, tenras, mas eu as leio como se fossem para outra pessoa. Pode me esclarecer o que aconteceu? Será que a prisão transformou Santiago em outro sujeito? Será que o exílio me transformou em outra mulher? (BENEDETTI, 2009, p. 87-88).

O *silêncio em duas vozes*¹⁰ da citação acima indica uma voz passiva, conservadora em contraposição a uma voz ativa, questionadora do sujeito. A reflexão de Graciela em relação à si mesma demonstra a dupla face dos sujeitos, a fragmentação dos mesmos, como a personagem de Cunha (1985) se apresenta.

Em *Nove Noites* (2002), observa-se a metáfora do espelho de maneira indireta, através da inferência a qual pode ser realizada pelo leitor. Nesta obra, o norte-americano Buell Quain vive no Brasil até suicidar-se, lugar para o qual a personagem se direciona devido aos estudos antropológicos. No entanto, durante a leitura, a opção sexual do antropólogo Buell Quain é questionada, deixando não somente entrever a homossexualidade refratada do estudioso como também abrindo outra possibilidade de interpretação: a de que ele tenha fugido, por exemplo, de sua família, amigos. Uma possível resposta para o suicídio da personagem seria a não aceitação de si mesmo e, conseqüentemente, dos outros indivíduos em relação à suas escolhas:

[...] dr. Buell Quain confessou que viera ao Brasil com a missão de contrariar a imagem revelada naquele retrato [tirado por um estranho] . Como um desafio e uma aposta que fizera consigo. Havia sido traído pelo intruso e sua câmera. Não podia admitir que aquela fosse sua imagem mais verdadeira. (CARVALHO, 2002; p. 104)

Lacan (1977) chama de “fase do espelho” a relação da criança com os sistemas simbólicos. A formação do eu no “olhar” do Outro se inicia, desse modo, no momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica- incluindo a cultura, a língua e a diferença sexual:

Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante), que são aspectos- chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda vida . (HALL, 2007, p. 38)

Apesar da bipartição do sujeito, sua própria identidade é vivenciada como se estivesse *unificada, resolvida e reunida*, resultante da fantasia formada na fase do espelho. Nas narrativas de Benedetti (2009), Carvalho (2002) e Cunha (1985), o

¹⁰ grifo meu

ambiente das personagens exiladas (voluntariamente ou não) faz com que os sentimentos contraditórios e não-resolvidos os quais acompanham a criança durante a “fase do espelho” – e que com ela permanece por toda sua vivência- voltem exacerbadamente na vida adulta.

4. O legado da culpa na construção do sujeito

Além das múltiplas vozes dos sujeitos/ das personagens, é possível notar, explicitamente, tanto em *Mulher no espelho* (1985) e *Primavera num espelho partido* (2009), o *sentimento de culpa*. Nesta obra, a personagem Don Rafael, pai de Santiago, evita os laços de comunicação com o filho:

Que o que está acontecendo com ele é consequência de sua atitude? Isso ele já sabe. Que me sinto um pouco culpado por não ter falado o bastante com ele quando ainda era tempo de falar e não de engolir as palavras para convencê-lo a não seguir esse caminho? (BENEDETTI, 2009; p. 47).

O sentimento de culpa de Don Rafael resulta do fato de a personagem Santiago ter se afastado da família forçadamente, devido à sua participação com a guerrilha. O desligamento da família se torna para cada jovem uma tarefa em cuja solução a sociedade frequentemente o apoia por meio de ritos de puberdade de iniciação (FREUD, 2010). Esse desligamento, porém, é forçado na vida de Santiago, o que aumenta o sofrimento do pai, pois este ‘falhou’ no cumprimento de seu dever, não aconselhando o filho a seguir outros caminhos.

A personagem Graciela – esposa de Santiago - se culpa por ter encontrado o seu “outro eu”, independente do marido. Esse sentimento é confessado em um diálogo com sua amiga de trabalho Célia:

Continuo a ter muito afeto por ele, mas como poderia ter se fosse uma companheira de militância, não sua mulher. Ele vive desejando meu corpo (sempre dá a entender em suas cartas) e eu, em troca, não sinto necessidade do dele. E isso faz com que me sinta, como dizer?, culpada. Porque na verdade não sei que diabos está acontecendo comigo. (BENEDETTI, 2009; p. 70).

Em *Mulher no espelho* (1985), o legado da culpa é simbolizado pela presença dos ratos, os quais roem os pés da personagem no desenrolar da trama, a fim de “criticar” o deixar-se ser dominável pela ordem falocrática:

Ratos reais. Roendo os meus pés. [...]. A mulher que me escreve está roída de remorsos. Não quer mais me escrever. [...] Os espelhos multiplicam as imagens até o infinito. Mas o remorso nos une. O cheiro de rato sufoca o cheiro que vem da mangueira milenar. Meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela. [...] O cruzamento eu-com-ela fechou-se no estreito eu-comigo. Somos apenas uma. Somos eu. (CUNHA, 1985; p. 170-171).

O sentimento de culpa é a expressão do conflito de ambivalência, da luta eterna entre Eros e o impulso de destruição ou de morte. Esse conflito é atizado tão logo seja colocada ao homem a tarefa da convivência. (FREUD, 2010, 160-161). Este conflito, primeiramente se expressa na família, com o complexo de Édipo¹¹. Ao ser ampliado para a comunidade, esse conflito prossegue em formas as quais são dependentes do passado.

Por um lado, o amor se opõe aos interesses da cultura; por outro, esta ameaça o amor com sensíveis limitações. Essa discórdia [incompatibilidade entre amor e civilização] parece inevitável; sua razão não é de imediato reconhecível. Ela se expressa, de início, como um conflito entre a família e a comunidade maior a que o indivíduo pertence. (FREUD, 2010, p. 110)

Embora o sentimento de culpa não esteja explícito em *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, pode-se inferir que não auto-afirmação da personagem Buell Quain tenha resultado no seu suicídio.

5. A condição do exilado e a identidade nacional

A fim de analisar a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, parece ser relevante considerar o papel das identidades nacionais na formação do sujeito.

Segundo Anderson (1991), a nação é uma comunidade política imaginada a qual adquire forma através da linguagem¹². Em outras palavras, as nações são produtos de constructos mentais, projetos baseados na postulação de uma identidade comum em que o sujeito vivencia sua identidade pessoal como se a compartilhasse com os outros

¹¹ Complexo de Édipo: 10 O termo deriva do herói grego Édipo que, sem saber, matou seu pai e se casou com sua mãe. Freud chamou Complexo de Édipo, isto é, o desejo incestuoso pela mãe, e uma rivalidade com o pai. O estágio é ultrapassado harmoniosamente se o relacionamento prévio com os pais for relativamente amável e não traumático, e se a atitude parental não for excessivamente proibitiva nem excessivamente estimulante. Para o estudioso, é esse o desejo fundamental que organiza a totalidade da vida psíquica e determina o sentido de nossas vidas. O Superego (alterego, como vimos em *Mulher no Espelho*), o fator moral que domina a mente consciente do adulto, também tem sua parte no processo de gerar o complexo de Édipo.

¹² Citado em Volpe, 2005, p. 56.

indivíduos da nação. Para Schwarz (1986), a nação não é apenas uma unidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*.¹³

Portanto, o conceito de *nação* está intrinsecamente ligado à questão identitária do ser humano. A pátria consiste em parte do conjunto o qual forma um indivíduo pensante. Ao ser exilado, o sujeito, dessa forma, é afastado de uma “parte de si”, o que resulta em alienação, estranhamento da sociedade em relação às instituições com que compactua para poder ter uma referência de seu mundo. Então, resta ao sujeito, portanto, a nostalgia, o desejo de retorno ao seu país – o *desexílio*.¹⁴ O retorno, assim, cria um novo tipo de exílio: a) um exílio territorial, em que as normas e a cultura que regem a nação transformam-se com o tempo; b) e um exílio interior contínuo, devido à falta da própria gente (a família, por exemplo), cuja identidade também acaba sendo bipartida. Esse conflito pode ser observado com a personagem Santiago em “Primavera nem espelho partido”:

Será preciso voltar mas para que país que Uruguai/ ele também será uma ponta quebrada e mesma assim refletirá mais realidades do que quando o espelho era virgem/ será preciso voltar mas para que primavera/ eles a cobriram de folhas secas de neve televisionada de papais noéis [...]. (BENEDETTI, 2009; p. 200)

Com o intuito de não alienar-se diante da situação de exílio, Santiago manipula sua memória com as lembranças do passado: “[...] as recordações me dominam. E uma tarde pensei: vou pelo menos libertar-me desse domínio. E a partir de então sou eu quem dirige minhas lembranças.” (BENEDETTI, 2009; p. 49)

Ao contrário do que acontece em “Mulher no espelho” (1985), o retorno ao passado não resulta em rebeldia, como se apresenta *a mulher que me escreve*, mas em instrumento para a auto-afirmação, aproximação da identidade, refúgio da condição repressiva imposta pelo exílio e pela ditadura:

A única vantagem desse tempo baldio é a possibilidade de amadurecer, de ir conhecendo os próprios limites, as próprias debilidades e fortalezas, de ir se aproximando da verdade sobre si mesmo, e não se iludir acerca de objetivos que nunca se poderia alcançar e, em compensação, aprontar o espírito, preparar a atitude, treinar a paciência para obter o que algum dia poderá estar ao alcance. (BENEDETTI, 2009; p. 74).

¹³ SCHWARZ, 1986, p. 106, citado em HALL, 2007, p.49.

¹⁴ termo denominado por Benedetti, citado em VOLPE, 2005, p. 83.

À questão do *destierro*¹⁵ soma-se a narrativa “Nove Noites” (2002), de Bernardo Carvalho. Nesta narrativa, a personagem Buell Quain viaja ao Brasil por motivos acadêmicos, a fim de representar a corrente antropológica de Ruth Benedict – conhecida por associar “Cultura e Personalidade na tentativa de explicar o comportamento pela inserção social e assim relativizar os conceitos de normalidade anormalidade no que diz respeito aos indivíduos” (CARVALHO, 2002; p. 14). Assim, Quain vê-se deslocado de sua terra natal, os Estados Unidos, e em meio a hábitos culturais diversos de uma tribo indígena, os Trumai. Pode-se observar o “choque” da personagem diante dessas tradições nos relatos do engenheiro Manoel Perna, o qual afirma ter tido uma amizade com o antropólogo:

[...] parece ter ficado impressionado, tanto que me contou, ainda naquela primeira noite depois da festa em Carolina, que na passagem para a idade adulta, como um rito de iniciação, os meninos Trumai tinham o corpo inteiro esfolado com uma pata afiada de tatu. [...] Entre os Trumai, as cicatrizes eram muito admiradas. (CARVALHO, 2002; p.49-50).

Segundo o ‘amigo’ Perna, Buell Quain se sentia exilado naquele ambiente “primitivo” que estava convivendo e que este repudiava:

Quando chegou aqui [...] tinha horror da idéia de ser confundido com as culturas que observava. [...] Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador. (CARVALHO, 2002; p.49).

O conflito identitário de Buell Quain, porém, não está relacionado apenas ao afastamento de sua pátria estado-unidense. No decorrer da trama, o leitor é capaz de inferir que o próprio estudioso tenha provocado seu exílio a fim de “fugir” de sua família ou de algo em sua personalidade. Pode-se elaborar tal argumento após a afirmação de Mishkin, jovem antropólogo da Universidade Columbia: “Filho de pai alcoólatra, mas rico, e de mãe neurótica e dominadora. Obriga-se à homossexualidade com negros, dos quais ele tem horror”. (CARVALHO, 2002; p. 116).

Pode-se observar, dessa forma, que a construção da identidade do sujeito se realiza na convivência com a família, a comunidade, a sociedade e, é claro, com a nação.

¹⁵ privação da terra, como país (landlessness); afastamento territorial (displacement) - termo utilizado por VOLPE, 2005, p. 79

A vida do ser humano está, portanto, cercada de mitos os quais são considerados verdades. A identidade nacional é muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um *povo* ou *folk puro, original*. (HALL, 2007, p.55). Além disso, as *tradições* também são *inventadas*, “buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (HOBSBAWN & RANGER, 1983, p.1 *apud* HALL, 2007, p.54).

Conclusão

Com base na análise das narrativas de Benedetti (2009), Carvalho (2002) e Cunha (1985), observou-se o conflito da constituição da identidade das personagens através do exílio (forçado ou não forçado).

Em *Mulher no espelho* (1985), o exílio da personagem não nomeada é voluntário, sua solidão pode ser interpretada como uma maneira de se proteger da sociedade. A base de sua instabilidade está na experiência familiar infantil e o reflexo dessa experiência no presente, durante a vida madura. Há, portanto, a relação com o passado e suas simbologias. Portanto, o predomínio do espaço psicológico.

No entanto, em *Primavera num espelho num espelho partido* (2009), o exílio da personagem Santiago é forçado devido a questões políticas. Assim, o apego ao passado (principalmente a família) pela personagem garante a sua vivência. A identidade nacional atinge um maior grau de importância, embora essa valorização seja desfeita ao considerar o retorno à pátria. A esposa, Graciela, pode ser interpretada como metáfora das mudanças as quais ocorrem na sociedade ao longo do tempo.

Em *Nove Noites* (2002), o suicídio da personagem Buell Quain mantém-se questionável até o fim da narrativa. A recorrência ao passado (os depoimentos, os arquivos) não é capaz de suprir as possibilidades de leitura.

Conclui-se psicanaliticamente, portanto, a partir das obras discutidas que o sujeito do século XX permanece em formação ainda na vida adulta, buscando a *identidade*, procurando o seu lugar, seu *locus* identitário.

ABSTRACT: In this text, it is proposed an observation of the condition of the exiled subject and, consequently, fragmented in the characters of the works of Mário Benedetti (2009), Bernardo Carvalho (2002) and Helena Parente Cunha (1985), in order to reflect, psychoanalytically, about the construction of the identity of the person who lives in the XX century.

Key-words: Exile; Identity; Psychoanalyse.

Referências

BENEDETTI, Mario. Primavera num espelho partido. São Paulo: Objetiva, 2009.

CARVALHO, Bernardo. Nove noites. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Helena Parente. Mulher no espelho. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1985.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. Trad. (alemão) Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”. In NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1995. P. 182-189.

VOLPE, Miriam Lúcia. Geografias de exílio. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2004.

Liberdade, mal-estar e estranhamento:
Crônicas de Millôr Fernandes e Affonso Romano de Sant'Anna

Teresa Cristina da Costa Neves¹

RESUMO: As relações entre “liberdade” e “mal-estar” são distinguidas em três crônicas contemporâneas brasileiras: *A suprema fé* (2006), de Millôr Fernandes; *Ulisses e esse “mal-estar”* e *A antidroga de Ulysses* (2003), de Affonso Romano de Sant'Anna. Com base nos conceitos freudianos de *Unbehagen* e *Unheimlich*, busca-se nesses relatos respostas a duas indagações propostas por Zigmunt Bauman: a liberdade é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção ou uma bênção temida como maldição?

Palavras-chave: Crônica; Contemporaneidade; Liberdade; Mal-estar; Estranhamento.

Há 80 anos, quando publicou sua obra conhecida em português como *O mal-estar na civilização*, Sigmund Freud (1856-1939) diagnosticou certo estado de perturbação que acometeu a humanidade desde seu ingresso em formas civilizadas de vida. “A civilização é construída sobre a renúncia ao instinto”, diz Freud (1997, p. 52), e isso impõe grandes sacrifícios à agressividade e aos instintos sexuais, aos quais os seres humanos são naturalmente predispostos. “O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (FREUD, 1997, p. 72), assinala. “Sempre defenderá”, porém, “sua reivindicação à liberdade individual contra a vontade do grupo”, de tal forma que “o impulso de liberdade [...] é dirigido contra formas e exigências específicas da civilização ou contra a civilização em geral” (FREUD, 1997, p. 50). A este estado de desconforto, advindo de um antagonismo irremediável entre as exigências pulsionais e as restrições civilizacionais, Freud chamou *mal-estar* (em alemão, *Unbehagen*).

Ao revisitar a obra de Freud, seis décadas e meia mais tarde, Zygmunt Bauman (1925-) constata que “a liberdade individual reina soberana”, sendo “o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as normas e resoluções supra-individuais devem ser medidas” (BAUMAN, 1998, p. 9). Se ganha alguma coisa; em troca, perde-se outra, adverte Bauman, ao reformular a assertiva de Freud: o homem contemporâneo trocou uma parcela de suas possibilidades de segurança por uma

¹ Professora Assistente da Faculdade de Comunicação da UFJF e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF

parcela de felicidade. Buscando a distância que separa a época de Freud do momento contemporâneo, o autor atualiza o diagnóstico freudiano:

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1998, p. 10)

Bauman observa ainda que a atribuição de um valor só é possível por meio da privação de outros valores, de modo que sempre se necessita mais do que menos se tem. Se a felicidade, como pensou Freud, advém da satisfação de necessidades represadas e, por sua natureza, só é possível como fenômeno episódico; de modo análogo, “liberdade sem segurança não assegura mais firmemente uma provisão de felicidade do que segurança sem liberdade” (BAUMAN, 1998, p. 10).

Termo que ocupa prestigiosa posição no pensamento ocidental, liberdade, em sentido lato, quer dizer “condição daquele que não se acha submetido a qualquer força constrangedora física ou moral” (HOUAISS, 2001). Sentir-se livre, no dizer de Bauman (2001, p.23) “significa não experimentar dificuldade, obstáculo, resistência ou qualquer outro impedimento aos movimentos pretendidos ou concebíveis”.

Entre os antigos gregos, contudo, somente à razão (em grego, *logiké*) ou ao espírito (em grego, *nous*) podiam ser creditados os “atos livres”. A racionalidade do homem e a estruturação de seu conhecimento (em grego, *gnosis*) compunham o fundamento filosófico de sua liberdade (em grego, *eleuthería*). Por outras palavras, a liberdade era regalia do “homem sábio” (em grego, *sophós*) que, tendo sido escolhido pelo destino (em grego, *moira*), podia pensar livremente sua sabedoria, sendo capaz de viver e agir com autonomia, ou seja, segundo suas próprias leis. Para realizar tal projeto, no entanto, este “homem livre” precisaria estar apto a uma “redução de necessidades”, de modo a pautar seus atos, suas ações, sua atitude, enfim, por seu livre arbítrio; mas isto, dentro dos limites de sua própria determinação.

Variados são os significados, genéricos ou específicos, conferidos à liberdade na obra de grandes filósofos da Modernidade ocidental. Será suficiente aqui rastrear apenas alguns deles. Para René Decartes (1596-1650), age com mais liberdade quem melhor compreende as alternativas em escolha. Aquele que não busca informações tem mais dificuldades para identificar alternativas existentes, pois estas provêm da aquisição de informações. Gottfried Leibniz (1646-1716) propunha ser efetivamente livre aquele que segue a própria natureza,

desde que esta mantenha compromissos insubornáveis com o que, no futuro, ele virá a se tornar. Immanuel Kant (1724-1804) considerava que ser livre é ser autônomo, isto é, dar a si mesmo as regras a serem seguidas racionalmente. Em sua *Crítica da Razão Pura*, o “fato da razão” – a consciência do indivíduo sobre as leis morais vigentes – só é admitido mediante a existência da liberdade; e a liberdade, por sua vez, somente é reconhecida por intermédio de uma intuição intelectual, um conhecimento. Para Jean-Paul Sartre (1905-1980), a liberdade humana revela-se na angústia. O homem angustia-se diante de sua condenação à liberdade. Fazer escolhas e assumir responsabilidade sobre elas é tão opressivo que ele se refugia na alienação da própria liberdade. Mente para si mesmo ao adotar condutas e ideologias que o isentem da responsabilidade sobre as próprias decisões.

A esse legado filosófico moderno pode-se acrescentar a visão contemporânea de Bauman (2001, p. 24): “sentir-se livre [...] significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir; sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir”.

A atual experiência de liberdade – que nos termos de Bauman não pode se desvencilhar da escassez de segurança – está, de múltiplos modos, refletida na produção literária contemporânea. Nessa abordagem, é possível distinguir a categoria psicanalítica do *estranho* (em alemão, *Unheimlich*), desenvolvida e problematizada por Freud, em suas correlações com o campo da estética, entendida esta “não simplesmente [como] a teoria da beleza, mas [como] a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 2009). Nos termos freudianos, o *estranho* reúne propriedades que despertam em nós o sentimento de desconfiança diante de algo impensado ou imprevisto, justamente porque nos “remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 2009). No domínio da literatura, o *estranho* desafia nosso discernimento, envolve-nos na esfera do enigmático, despertando sensações antes não experimentadas. Pela intenção do autor literário, somos levados a uma espécie de incerteza, a certo estado de dúvida.

Faces desse mal-estar contemporâneo sob o efeito do *estranhamento* se deixam revelar particularmente nas crônicas aqui estudadas: *A suprema fé*, de Millôr Fernandes (1923-); *Ulisses e esse “mal-estar”* e *A antidroga de Ulisses*, de Affonso Romano de Sant’Anna (1937-).

Em *A suprema fé*, publicada originalmente na edição de 22 de março de 2006 da revista *Veja*, Millôr parte do relato da experiência pessoal da orfandade ainda na infância, quando, tendo se deparado com o desamparo e a solidão, descobriu a “paz da descrença”. Relata o

próprio trauma e sua superação, compondo um cenário de vida pessoal em que a melancolia, advinda da defrontação com a morte, a perda e a pobreza, impele um trabalho de luto que precede a descoberta da descrença, fonte de alívio “para sempre”. Paradoxalmente, aos 10 anos de idade, quando não podia distinguir nada que significasse, nada que o protegesse, Millôr rechaça a promessa de consolo da crença religiosa, para encontrar a paz na negação das verdades da fé.

A simetria entre descrença e paz reaparece na segunda parte da crônica, confrontada à convergência verificada entre crença religiosa e violência. Seu argumento lembra a veia conflituosa dos grupos religiosos em contraste com a inclinação pacifista dos descrentes. Em seguida, o cronista estabelece vínculos entre as noções de descrença e liberdade. Defende a inclusão da “liberdade da descrença” como um item da Constituição brasileira, considerando-a “uma liberdade fundamental na qual se baseia a salvação da humanidade” e sentencia: “a liberdade está sempre junto da capacidade de não acreditar no que te querem impor, no que te querem vender” (FERNANDES, 2009).

Millôr Fernandes encerra a crônica com a reprodução de um “decálogo” no qual discorre, em tom irônico e filosófico, sobre as agruras da liberdade. O sentido de *descrença*, nesta altura do texto, se afasta de uma acepção estrita, circunscrita à falta de religiosidade, para abarcar um significado mais amplo no qual se aproxima da idéia de *desconfiança*, *incerteza*, *dúvida*. É esta última concepção que prevalece na parte final da crônica. A passagem de um a outro conteúdo semântico é, mais uma vez, intermediada pelo recurso ao deslocamento, por meio do qual o cronista esvazia a expressão “decálogo” de seu significado primeiro, referente aos mandamentos divinos, para a ela conferir um segundo sentido, relativo às “leis dos homens”.

Ao compor, assim, seu “decálogo”, o autor manifesta profunda incredulidade nas potencialidades morais dos seres humanos. Movido pela suspeição, Millôr Fernandes *desconstrói*, no sentido derridiano do termo, a noção de liberdade, acentuando suas ambiguidades, contradições e não-ditos. Atrela seu sentido e sua expressão a um universo semântico a ela aparente e tradicionalmente antagônico, designando-a por meio de sua vinculação a *opressão*, *escravidão*, *obrigação*, *egoísmo*, *mediocridade*, *exigência*, *vigilância* e *prisão*. Nesta tarefa, trai um patente ceticismo em relação ao ideal iluminista de “fé no poder da razão humana”. A “suprema fé” na descrença leva o cronista a concluir que, no lema da Revolução Francesa, Fraternidade, “elemento conciliador e humanístico”, é indício de “um equilíbrio impossível no paradoxo Liberdade x Igualdade” (FERNANDES, 2009).

Já a intenção de Affonso Romano de Sant'Anna em *Ulisses e esse "mal-estar"* e *A antidroga de Ulisses*, concebidas em sequência e cujas publicações originais datam respectivamente de 20 e 27 de setembro de 2003, é refletir sobre certo "discurso sintomático" segundo o qual "estamos sadomasoquisticamente achando um barato o 'mal-estar' da contemporaneidade" (SANT'ANNA, 2006, p. 118). Diz o cronista que, embora às vezes exposto de forma mais sofisticada, "um dos argumentos mais banais dos que estão se espostejando no pântano da ideologia contemporânea" é o de que "*estamos gostando muito da lama, do lixo, da porcaria em que estamos metidos [...] não temos que analisar nada, as coisas não fazem mesmo sentido, gostamos da superficialidade, do provisório [...]*". (SANT'ANNA, 2006, p. 118). A fim de ilustrar a cena na qual hoje nos encontramos, Affonso Romano recorre a uma alegoria: a história de Ulisses e Circe narrada por Homero (existência suposta ao redor do ano 850 a. C.). Mais exatamente, serve-se da interpretação que autores modernos apresentam para o Canto X da Odisséia.

Ao "desconstruírem" a versão original da lenda, o escritor e jornalista italiano Alberto Moravia (1907-1990), evocado na primeira crônica, e o escritor alemão de origem judaica, Lion Feuchtwanger (1884-1958), mencionado na segunda, destituem a feiticeira Circe do poder e da responsabilidade de, por meio de uma poção mágica e de sua varinha de condão, metamorfosear em porcos os marinheiros de Ulisses. Em ambas as interpretações da narrativa homérica, só se submeteu à condição de porco quem assim o quis. A transformação se deu por vontade ou "vocaçã" individual livremente orientada, enquanto a possibilidade de recuperar a forma humana, por meio de uma antidroga concedida por Hermes a Ulisses, foi amplamente recusada e enfaticamente lastimada pelos marinheiros transmutados em porcos.

A estratégia discursiva de Affonso Romano permite conceber o inoportuno "encantamento" por ele diagnosticado nos indivíduos contemporâneos como uma espécie de "compulsão à repetição", uma situação "dupla" proveniente de um "estágio mental primitivo" ou de "um modo superado de pensamento" capaz de explicar, nos termos de Freud (2009), a sensação de estranheza manifestada pelo cronista. Em conformidade com o pensamento freudiano sobre o *Unheimlich*, entendido como o "secretamente familiar", aquilo que se revela embora devesse permanecer oculto, Sant'Anna divisa um horizonte no qual algo reprimido retorna, um modo de agir e pensar que parecia superado confirma-se, conotando uma inquietação que Freud assim descreve:

[...] não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em

nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho [...] (FREUD, 2009).

“O que a história de Ulysses e Circe tem a nos dar como parábola da contemporaneidade?” (SANT’ANNA, 2006, p. 118), indaga Affonso Romano. As circunstâncias da transformação dos marinheiros em porcos estão no âmago da reflexão pretendida pelo cronista. Conforme as versões modernas do mito mencionadas nas crônicas, Circe não precisou recorrer a seus condões e suas ervas para suscitar o encantamento. As possibilidades de existência por ela franqueadas foram suficientes para despertar o interesse e instigar a vontade daqueles indivíduos que, espontaneamente, se entregaram ao aparentemente sedutor modo de ser “infra-humano”. Assim também a oposição dos personagens homéricos à possibilidade de recuperarem a forma humana sintetiza a resistência que encontram as tentativas de quem luta no campo das ideias para que as pessoas sejam “consciências pensantes e não parte de um rebanho” (SANT’ANNA, 2006, p. 120). É o que ecoa das reações narradas por Moravia e Feuchtwanger, quando os homens da lenda convertidos em porcos se deparam com os esforços daqueles que tentam, com argumentos ou antídotos, revertê-los à condição humana.

Em trechos reproduzidos pelo cronista, ambos os intérpretes da lenda narram estas reações. Diz o narrador de Moravia: “[Os companheiros em forma de suínos] terminavam estas discussões de um jeito que nós é que parecíamos os furiosos, os frenéticos, os loucos”. Feuchtwanger deixa falar um dos porcos impelido por Ulisses a reaver a forma humana: “Queres forçar nossos corações sempre a novas decisões. Eu estava tão feliz, eu podia chafurdar na lama e aquecer-me ao sol, eu podia comer, beber, guinchar e estava livre de meditações e dúvidas.” (SANT’ANNA, 2006, p. 123-124)

Affonso Romano encerra seu texto constatando a eficácia da interpretação alegórica na revelação do comportamento “dos que se deixam enfeitiçar, se deixam levar pela ideologia dominante, que lhes dá um falso consolo [...]”. Em tom de desafio, o cronista convida o leitor a raciocinar: “No princípio pode dar dor de cabeça, mas depois é um alívio só.” (SANT’ANNA, 2006, p. 124).

As crônicas de Millôr Fernandes e Affonso Romano de Sant’Anna podem, afinal, ser lidas como tentativas de oferecer respostas às perguntas formuladas por Bauman (2001, p. 25): “A libertação é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção ou uma bênção temida como maldição?” Nesse intento, ambos tornam nítidos os contornos que

se impõem entre liberdade subjetiva e liberdade objetiva. Na expressão de Bauman, apontam para a possibilidade de que

[...] o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade, [...] as pessoas [podem] estar satisfeitas com o que lhes cabe, mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser “objetivamente” satisfatório [...]; vivendo na escravidão, [talvez] se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres. O corolário dessa possibilidade é a suposição de que as pessoas podem ser juízes incompetentes de sua própria situação, e devem ser forçadas e seduzidas, em todo caso guiadas, para experimentar a necessidade de ser “objetivamente” livres e para reunir a coragem e a determinação para lutar por isso. (BAUMAN, 2001, p. 24-25)

Sob esta perspectiva podemos compreender os textos de Affonso Romano e Millôr. O primeiro ressalta o fato de que “alguns viravam porcos, mas acreditavam estar progredindo como homens. Tinham já um pé no estábulo, mas tinham falas desvairadas sobre novidades, sobre progresso, até sobre palingenesia” (SANT’ANNA, 2006, p. 120). Para o segundo, “a constituição, que institui que todo homem tem direito à liberdade, não conhece o homem-padrão. Ele tem que ser obrigado à liberdade” (FERNANDES, 2009).

Na visão dos cronistas, a conquista ao direito de ser livre, para muitos, não é garantia de triunfo sobre a impotência de exercer efetivamente a liberdade. Podemos, mais uma vez, sintonizar as manifestações colhidas nas crônicas com as palavras de Bauman:

Um observador cínico diria que a liberdade chega quando não faz mais diferença. Há um desagradável ar de impotência no temperado caldo da liberdade; [...] essa impotência é sentida como ainda mais odiosa, frustrante e perturbadora em vista do aumento de poder que se esperava que a liberdade trouxesse. (BAUMAN, 2001, p. 44)

Ambos os cronistas duvidam da prontidão do homem comum para a liberdade e testemunham que, em muitos casos, ao alcançarem a condição de livres, os seres humanos tornam-se indiferentes ou obtusos. Se “a liberdade concebível e possível de alcançar já foi atingida” (BAUMAN, 2001, p. 30) e, portanto, não se configura mais como uma “causa comum”, as escolhas que se oferecem ilimitadas parecem insignificantes à média dos indivíduos, que então fogem a escolhas responsáveis.

“O preço da liberdade é a eterna vigilância.” A máxima do escritor e pensador inglês Aldous Huxley (1894-1963) ressoa nos textos de Millôr e Sant’Anna, nos quais está implícito que a condição pela qual o homem desfruta de liberdade é a de manter-se atento a desvios, usurpações e toda espécie de tiranias (as ideológicas aí incluídas). O descumprimento desta

condição irá fatalmente conduzi-lo à servidão, consequência de seu crime e punição por sua negligência. O homem que não quer ser livre – pode-se depreender dos relatos dos cronistas – não sabe o que é a liberdade, porque a si mesmo oprime e escraviza.

De qualquer modo, há um preço a ser pago. Aqueles que relutam em dar as boas-vindas ao potencial descerrado pela liberdade estarão sujeitos aos efeitos da ignorância paralisante e estéril. Os que optam pela autoformação e pela autoafirmação como condições preliminares da capacidade de decidir livremente sua sorte terão de assumir responsabilidades sobre as consequências de suas escolhas racionais e conscientes. Em ambas as circunstâncias, não haverá imunidade possível ante mal-estar, risco e incerteza. Millôr Fernandes e Affonso Romano de Sant'Anna são, porém, categóricos: somente sob a segunda condição é possível lograr as bênçãos da liberdade.

ABSTRACT: "Freedom" and "Unease" in their relationship can be outlined in three Brazilian contemporary chronicles, e.g. *A suprema fé* (2006), by Millôr Fernandes; *Ulisses e esse "mal-estar"* and *A antidroga de Ulisses* (2003), by Affonso Romano de Sant'Anna. Freudian concepts such as *Unbehagen* and *Unheimlich* will help us here in our effort to find in these chronicles acceptable answers to two questions posed by Zigmunt Bauman: Is freedom a blessing or a curse? Is it a curse disguised as a blessing or a blessing dreaded as a curse?

Key words: Chronicle; Present time; Freedom; Unease; Uncanny

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DICIONÁRIOS ACADÊMICOS. **Dicionário Grego-Português**. Porto: Porto Editora, 2004.

FERNANDES, Millôr. A suprema fé. In: **Veja on-line**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/220306/millor.html>>. Acesso em: 14 jun. 2009.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6714495/Freud-Obras-Completas-Vol>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

_____. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORA, J. Ferrater. **Diccionario de Filosofia Abreviado**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

PETERS, F. E. **Termos Filosóficos Gregos**: um léxico histórico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Ulisses e esse "mal estar". In: _____. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 118-121.

_____. A antidroga de Ulisses. In: _____. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 122-124.

Literatura, história e memória em *Um conto de duas Cidades* de Charles Dickens

Caroline Caputo Pires¹

RESUMO: Charles Dickens, em *Um Conto de Duas Cidades*, apresenta uma história que retrata amor, vergonha, revolta, culpa, retribuição e morte. O romance trata ao mesmo tempo da realidade da Inglaterra e da França revolucionária do século XVIII, onde as personagens viviam conflitos sociais em meio à germinação de movimentos que culminariam na Revolução Francesa. Nesse clássico da literatura Inglesa, Dickens toma como ponto de referência a Revolução Francesa e a Industrial para apontar os problemas sociais e políticos da Inglaterra e da França na época. Nessa perspectiva, é importante entender o discurso literário do romance *Um Conto de Duas Cidades* como um resultado de uma reflexão mediada com a memória histórica.

Palavras-chaves: História, Revolução Francesa, Literatura Inglesa.

Charles Dickens, em *Um Conto de Duas Cidades*, apresenta uma história que retrata amor, vergonha, revolta, culpa, retribuição e morte. A obra foi lançada em 1859, embora, a história do romance refira-se a um período entre 1775 e 1793, época esta, compreendida entre a independência americana e metade do período da Revolução Francesa. O romance trata ao mesmo tempo da realidade da Inglaterra e da França revolucionária do século XVIII, onde as personagens viviam conflitos sociais em meio à germinação de movimentos que culminariam na Revolução Francesa. As personagens vivem em uma época de grandes injustiças e abusos por parte da nobreza. Nesse clássico da literatura Inglesa, Dickens toma como ponto de referência a Revolução Francesa e a Industrial para apontar os problemas sociais e políticos da época, na Inglaterra e na França.

A obra possui um profundo realismo, demonstrando preocupações com as desigualdades sociais e precisão histórica. Seus romances eram escritos semanalmente ou mensalmente e publicados em jornais. Com essa iniciativa, Dickens criava uma grande expectativa no público leitor, assim ele também podia saber da reação deste em relação às histórias, e, desta forma, mudar o rumo da narrativa, após analisar como os leitores aceitariam melhor o desenrolar desta.

Dickens explora o momento histórico em que a população francesa passava por uma histeria coletiva, no qual demonstravam uma sede por sangue. A morte e o medo eram vistos com naturalidade pela população, a inconstância psicológica e as dificuldades de se viver em um ambiente como este foram retratados pelas personagens do livro.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa

Charles Dickens não fala da revolução de forma geral e nem faz menção a líderes ou mesmo a pretensões políticas, ele evidencia a situação social e as consequências físicas que aquele momento histórico estava trazendo para a população. O autor faz uma descrição do ambiente do século XIX e da sociedade da época como afirma George Lukács em seu livro *Ensaio sobre Literatura*:

Dickens representa a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises: representam as complexas leis que presidem à formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. (LUKÁCS, 1968, p. 56)

Lukács argumenta sobre como os autores naturalistas descreviam o ambiente dos romances a partir do século XVIII, que com as mudanças sofridas pela sociedade, os escritores se tornaram críticos da classe burguesa. Essas mudanças trouxeram ideias capitalistas, das quais as mais perceptivas são as ações dos homens que foram retratadas como produtos do meio social em que vivem. Os naturalistas descreveram homens comuns, atribuindo-lhes palavras e sentimentos da realidade cotidiana.

Um conto de duas Cidades é retratado com um forte teor histórico-realista, no qual Dickens teve como base o livro *A Revolução Francesa* do autor Thomas Carlyle, este por sua vez, fez uma pesquisa sobre grandes acontecimentos históricos, como a Tomada da Bastilha, o período de movimentos revolucionários na França e a declaração dos Direitos do homem e do cidadão, da mesma forma que analisa a memória da população do século XVIII.

Charles Dickens contribuiu em grande parte para a literatura de ficção inglesa. Quando criança gostava de ler livros clássicos devido à forte influência de sua mãe, assídua leitora. Sua família era favorecida financeiramente o que lhe permitiu frequentar boas escolas na infância. Entretanto, em sua fase adolescente, a situação econômica da família entrou em decadência e seu pai foi preso por dívidas. Com doze anos, Dickens viu-se obrigado a trabalhar para ajudar a família, conseguindo um emprego em uma empresa de graxa para sapatos. Após alguns anos, a situação da família melhorou e ele pode voltar a estudar, porém a péssima condição de trabalho da classe operária inglesa que vivenciou neste período o influenciou, e percebe-se que este é um dos temas recorrentes nas obras do escritor inglês. Posteriormente, já na fase adulta, Dickens tornou-se jornalista e publicou vários contos e romances que se tornaram populares e com grande apelo literário. Entre seus mais lidos romances estão também: *Copperfield* e *Oliver Twist*.

O público leitor das obras de Charles Dickens foram às pessoas que se engajaram na Revolução Industrial. Na época em que as publicou, a Inglaterra, sua terra natal, vivia uma

fase promissora financeiramente, com mudanças em suas bases econômicas, e Londres sofria uma explosão demográfica devido a um grande fluxo de pessoas que ali chegava à procura de trabalho. Assim, Dickens conquistou o público burguês por retratar os problemas trazidos com a Revolução Industrial e como eram as condições dos trabalhadores operários. Entretanto, o autor não era visto pelo público como um revolucionário, pois suas personagens apresentavam, em seus romances e contos, melhoria de vida com as circunstâncias de trabalho, apesar das injustiças sociais sofridas.

O romance histórico *Um Conto de Duas Cidades* é dominado pela ficção, mas também há pontos referentes à Revolução Francesa que são, de fato, uma existência real na narrativa. O leitor do romance é conduzido a uma leitura que apresenta a brutalidade vivida pela população francesa desfavorecida da época. Essa brutalidade é percebida já no início da história quando a personagem Lucie vai ao encontro do pai que pensava estar morto:

Contudo ele ... Foi encontrado. Está vivo. Muito mudado, é provável; quase destruído, é possível, mas esperaremos pelo melhor. Ainda vivo, e isso é o que conta. Seu pai foi levado à casa de um velho criado em Paris, para onde nos dirigiremos em seguida. Eu, para identificá-lo, se o conseguir. E a senhorita, para devolvê-lo à vida, ao amor, às suas atividades, à tranquilidade e ao conforto. (DICKENS, 2002, p. 40)

Dr. Manette estava abalado por ter vivido horrores preso na masmorra francesa por muito tempo. Apesar de ser inglês, foi preso na França e permaneceu lá por dezoito anos, período este, em que a filha não teve notícias suas. Sua filha Lucie e o amigo Lorry vão para Santo Antônio na França e encontram os proprietários de uma casa de vinho, os Defarges. Eles, secretamente, lideram um grupo revolucionário, os Jacquerie, e cuidavam de Dr. Manette, desde que ele havia sido libertado da masmorra. De fato, como se percebe na passagem acima, Dr. Manette estava fora da realidade devido aos traumas que trouxe consigo da prisão, mas a filha o ajudaria a retornar ao seu juízo perfeito. A princípio, Dr. Manette não reconheceu Lucie, mas depois de ver os cabelos dourados parecidos com os de sua esposa, ele retorna aos braços da filha.

Apesar de o romance retratar os problemas sociais enfrentados pela sociedade da época, Dickens é poético ao relatar o encontro do pai com a filha e este se lembrar do “cabelo dourado, que ela penteava em cachos compridos,...” (DICKENS, 2002, p. 60). Nesta primeira parte do romance intitulada “De Volta à Vida”, Dickens retrata também como era difícil para uma pessoa que viveu tanto tempo enclausurada voltar a viver na realidade e recuperar a sanidade mental.

Dickens explora com clareza o momento histórico que foi a revolução, assim como as situações adversas que a população francesa passou. O autor descreve como era a cidade da época e como as pessoas viviam. A pobreza e a fome da população menos favorecida estavam por todos os lados na França:

Esta prevalecia por toda parte. A Fome projetava-se das casas estreitas nas roupas esfarrapadas que pendiam de varas e cordas. A Fome era remediada no interior delas com retalhos de palha, trapos, madeira e papel. A Fome repetia o seu nome em cada fragmento de lenha miúda e escassa que os homens cortavam. A Fome os contemplava de alto das chaminés sem fumaça e do rés das vias imundas, sem nenhum resíduo, no meio de seu lixo, de algo que se pudesse comer. (DICKENS, 2002, p. 45)

A visão implacável do verdadeiro quadro social do século XIX é retratada através de uma linguagem expressiva de Dickens ao se referir à fome como um membro, um companheiro inseparável da população da época. A ficção colabora para a manutenção dos fatos históricos de uma comunidade. Esse é um recurso usado pelos escritores para reproduzir a memória social e fazer com que episódios e fatos históricos não sejam perdidos com o tempo.

Peter Burke argumenta que os escritores usam das figuras históricas para construir a ficção, no qual a história reflete a verdade e a memória. A memória de um povo pode ser transmitida pela linguagem oral, pela ação dos historiadores, por imagens, por atos, documentos e por datas e lugares; e esses “diferentes aspectos do passado como memoráveis (batalhas, política, religião, economia e outros)” (BURKE, 2000, p. 71) apresentam o passado de várias formas e os escritores retratam o ponto de vista dos grupos sociais através das personagens. A história ajuda na manutenção da memória coletiva e quando um fato se torna traumático, esse não é facilmente esquecido. Dickens usa de fatos seletivos do passado, e que estão inseridos num contexto social e nacional.

O autor inglês usa da memória social, como também da individual, para retratar os sentimentos vividos pelos franceses na época da Revolução. A personagem principal do romance, Dr. Manette, sofreu por dezoito anos preso na masmorra e as palavras do narrador demonstram esse sofrimento:

A debilidade da voz era lastimável e assustadora. Não se tratava da debilidade decorrente de fraqueza física, embora o confinamento e os sofrimentos passados sem dúvida tivessem contribuído para isso. Sua deplorável peculiaridade devia-se à solidão e à falta de uso das cordas vocais. (DICKENS, 2002, p. 55)

A solidão da personagem é retratada pelas debilidades físicas apresentadas após um período de horror que ocasionou traumas. Mesmo após o retorno de Dr. Manette para Londres, e de voltar a viver em casa com a filha, algumas vezes o médico apresenta momentos de lapso e conturbação mental. Quando Lucie se casa com Darnay e vai passar a lua de mel viajando, Dr. Manette volta à situação em que estava quando foi encontrado na França, fazendo sapatos, isolado em um quarto escuro e sem conversar com ninguém.

Enquanto Dr. Manette está de volta à realidade em Londres, a situação da França era lastimável. Os acontecimentos ocorridos nas ruas do país assustavam a população, mas as pessoas não podiam demonstrar abertamente opiniões em público com medo de represalias. Em 1780, é retratada a real situação dos movimentos revolucionários e da população francesa, período narrado na segunda parte do romance, na qual a traição analisada pelos participantes dos movimentos poderia levá-los à condenação sem razão específica e posteriormente a execução pública, como Dickens demonstra em uma conversa entre a personagem Jerry e um empregado do Banco Tellson, senhor Cruncher:

- _ Será que julgarão algum caso de falsificação esta manhã?
- _ Não. Traição.
- _ Então, a pena será esquartejamento - disse Jerry - Que barbaridade.
- _ É a lei. - retrucou o idoso funcionário, voltando-lhe um olhar surpreso por trás do monóculo.
- É a lei.
- _ É terrível que a lei corte um homem em pedaços, eu acho. Já é bem ruim que o mate, mas é terrível cortá-lo em pedaços, senhor.
- _ De modo algum - discordou o ancião - Fale sempre bem da lei. [...] Deixe que a lei cuide de si mesma. É um conselho que lhe dou. (DICKENS, 2002, p. 77)

Nesse período de revolta, Dickens estabelece em sua narrativa instantes de memória de grupos sociais no qual viviam naquele momento de tensão na França. As pessoas estavam morrendo de fome nas ruas e a nobreza era identificada por um desdém a essa situação. Na França, os revolucionários opunham-se ao absolutismo monárquico e aos privilégios da nobreza e do clero. À medida que as cidades prosperavam, a burguesia tinha um papel de destaque, mas a nobreza e o clero impediam que ela se desenvolvesse. Dickens trata e transporta para a narrativa esse desprezo da nobreza quando uma transeunte passa fome na rua e pede auxílio, porém é ignorada pelo Monseigneur: “Ouça, minha súplica! Meu marido morreu de fome. Tantos morrem de fome ... tantos ainda morrerão!” (DICKENS, 2002, p. 142) As súplicas da senhora são em vão, pois o nobre homem ignora apresentando a arrogância que era inerente à essas pessoas.

Não obstante a fome da população, o livro retrata as revoltas da Revolução Francesa como fonte histórica no qual o autor demonstra que a situação na França não era calma. As

recordações de pessoas que vivenciaram situações específicas do passado podem servir de fonte para uma pesquisa historiográfica. O escritor reconstrói os acontecimentos das histórias passadas, informando aos leitores o que se passou através de esquemas ficcionais.

A intermediação entre a literatura e a história, assim como com outras disciplinas, permite que diferentes conhecimentos sejam explorados conjuntamente. Nesse contexto de intermediação, percebe-se que o historiador auxilia o escritor, pois, este relata acontecimentos no tempo e no espaço, enquanto o outro relata acontecimentos imaginários vinculados a experiências reais. Por meio da escrita se dá uma imagem verbal da realidade, como argumenta Hayden White em seu texto “As ficções da representação Factual”: “O objectivo de um romancista deve ser o mesmo do de um historiógrafo. Ambos pretendem apresentar uma imagem verbal da ‘realidade’.” (WHITE, 2005, p. 44). A história tem a pretensão de se chegar a uma realidade e o escritor de obras literárias tem a coerência de representá-las através de suas reflexões.

Dickens faz uma relação entre a história e a literatura ao fazer uma narrativa literária, mas também descrevendo fatos históricos como a situação de revolta da população francesa explicitada na passagem a seguir:

[...] contudo, mosquetes eram distribuídos, bem como cartuchos, pólvoras e balas, barras de aço e de ferro, facas, machados, picaretas e cada arma que a perturbada engenhosidade pudesse descobrir ou imaginar. As pessoas que não pudessem munir-se de nenhuma outra coisa feriam as mãos até sangrarem arrancando pedras e tijolos dos muros. Cada pulso e coração de Santo Antonio batia tenso e fabril. Cada criatura viva ali não dava nenhum valor à própria vida, enlouquecida com uma apaixonada disposição de sacrificá-la. (DICKENS, 2002, p. 252)

O romance vai sendo construído através da visão dos fatos históricos e o leitor lê a história através da literatura. Assim, na terceira parte do romance, o autor relata os caminhos percorridos pelas personagens na tormenta que estão envolvidas, direta ou indiretamente, nos movimentos revolucionários franceses.

Com o decorrer dos fatos, a personagem Darnay recebe em Londres uma carta endereçada a Evrémonde, esta sendo enviada da França por um prisioneiro. Darnay logo após ler o documento, viaja para seu país de origem sem avisar a família Manette. Na França, ele é denunciado por emigração e por levar informações importantes a outros países e é preso. Depois de um ano e três meses, Darnay é libertado com a ajuda do sogro, mas infelizmente é obrigado a retornar a prisão mesmo antes de conseguir voltar à Londres. Sua condenação provém de uma denúncia dos Defarges identificando-o como sendo da família Evrémondes, que, no passado, havia cometido vários crimes contra a população desfavorecida na França.

Por ódio de Madame Defarge em relação a toda família Evrémonde, Darnay é condenado à guilhotina, mas antes da execução, seu amigo Carton vai visitá-lo e finge ser o prisioneiro, libertando assim o companheiro. Essa atitude é evidenciada como uma prova de amor de Carton por Lucie ao libertar seu marido.

Dickens cria personagens ficcionais que vivem entrelaçados por fatos históricos (PUGA, 2006). O escritor literário tem a liberdade de fazer ficção em fatos reais, no qual as personagens ficcionais interagem com figuras históricas. Ao leitor é dada a possibilidade de se relacionar com o mundo real e o ficcional através de romances históricos que perpassam o passado francês e por sua memória social. O escritor de *Um Conto de Duas Cidades* deseja conscientizar o leitor de acontecimentos representados ao longo da narrativa, como o lema da revolução Francesa:

Avançaria lentamente em sua jornada o viajante que fosse da Inglaterra a Paris no outono do ano de 1792. [...] em cada portão das cidades e coletarias das aldeias havia bandos de patriotas-cidadãos, com seus mosquetes nacionais no mais explosivos estados de prontidão, que retinham todos os que chegavam e saíam, interrogavam-nos, inspecionavam-lhes os documentos, procuravam-lhes os nomes em listas, mandavam-nos de volta ou em frente ou prendiam-nos, de acordo com que seus caprichos julgamentos ou fantasias considerassem melhor para a nascente República Uma e Indivisível da Liberdade, Igualdade, Fraternidade ou Morte. (DICKENS, 2002, p.289)

A passagem acima retrata como eram os percalços da situação das fronteiras no período de 1792 para alguém que quisesse viajar da Inglaterra à Paris. Percebe-se como a população estava revoltada e amedrontada. Qualquer ação que não interessasse ou fosse reprovada pelo governo era tida como oposição aos caprichos da nobreza, e poderia desta forma, ser levado ao extremo como julgamentos ou a morte. Dessa forma, Dickens adiciona mais um conceito ao lema da Revolução Francesa: a morte.

O autor reconstrói o passado histórico com base na vida das personagens, acentuando a ficcionalidade e revitalizando fatos históricos, aproximando, assim, o discurso histórico do literário. O discurso literário no romance *Um Conto de Duas Cidades* é resultado de uma reflexão que se constrói em uma mediação com a memória histórica. Como já foi dito anteriormente os historiadores buscam fontes e documentos de um passado para desenvolver suas pesquisas e os escritores literários analisam a realidade dos fatos e pesquisas históricas para revivê-los na ficção tornando-se desta forma, cúmplices dos dois aspectos: real e ficcional.

ABSTRACT: Charles Dickens in *A Tale of Two Cities*, presents a story that portrays love, shame, anger, guilt, retribution and death. The novel is, at once, the reality of England and eighteenth-century revolutionary France,

where the characters lived in social conflicts amid the burgeoning movement that culminated in the French Revolution. In this classic of English literature, Dickens takes as a reference point and the Industrial Revolution to point out the social and political problems of England and France at the time. From this perspective, it is important to understand the literary discourse of the novel *A Tale of Two Cities* as a result of a mediated reflection with historical memory.

Key-words: History, French Revolution, English Literature.

Referência Bibliográfica:

BURKE, Peter. “História como memória social”. In: _____ *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

LUKÀCS, George. “Narrar e descrever” In: *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1968, p. 47 – 99.

PUGA, Rogério Miguel. *O Essencial sobre o Romance Histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2006.

WHITE, Hayden. “As Ficções da Representação Factual”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa*. Lisboa: edições Cotovia, 2005.

Memórias que o vento *não* levou: A casa e o fogo em *Beloved*

Profa. Dra. Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert ¹

RESUMO: Este trabalho investiga a persistência de casas mal-assombradas e a presença do fogo na literatura de Toni Morrison. Nesta proposta, serão abordados especificamente os lares assombrados desenhados por Toni Morrison, autora afro-americana, em seu romance *Beloved*, em sua relação com o fogo. A partir da memória do trauma da escravidão e de suas marcas, propõe-se uma discussão teórica sobre a questão da renegociação do espaço pelas minorias suprimidas no processo de formação nacional e a recuperação do passado como reconstrução de novos sentidos.

Palavras-chave: Casa; Fogo; Escravidão

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (BACHELARD, 2000, p.26)

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2000) analisa a casa relacionando-a à intimidade do homem-morador. Sua perspectiva, entretanto, é contrária à que iremos abordar aqui. Enquanto este autor parte da casa como aconchego e proteção, partiremos da idéia de que as paredes da construção podem oprimir seu habitante e abrigar seres estranhos.

Apesar disso, com desdobramentos diferentes, podemos considerar algumas das questões discutidas por Bachelard sobre a casa, sobretudo em sua relação com o tempo e a memória. Segundo Seligmann-Silva,

Entra em colapso na nossa era de catástrofes e de genocídios a própria noção de evolução linear da história (...) a concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos do mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.79)

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professora PRODOC (CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Se a memória pode articular-se ao espaço, como afirma Bachelard, a casa seria então o lugar primordial onde as primeiras lembranças (traumáticas ou não) da vida se fixariam no sujeito. A casa natal, cosmos primeiro, pequeno e íntimo mundo, estaria, assim, através das lembranças, sempre inserida em seu morador, sempre habitada por ele em seu imaginário.(BACHELARD, 2000, p.24)

Dentre as muitas narrativas em que a casa aparece como lugar de memória de um tempo não levado pelos ventos do progresso, *Beloved*, de Toni Morrison, destaca-se por apresentar uma casa com uma personalidade. A 124, casa de ex-escravos, assombrada, assim, é o lugar onde a narrativa se desenvolve e é resgatada através da memória. Obstáculo contra o esquecimento, a casa 124, nas margens de Cincinnati, é tão assombrada quanto o projeto de progresso do país norte-americano, que, “caminhando em frente”, vê-se obrigado a olhar para trás, mirando-se em um dos cacos da História retomado por Toni Morrison em *Beloved*, romance escrito em 1988 que retoma os anos finais da escravidão nos EUA.

Toni Morrison constrói o romance a partir de um recorte de jornal encontrado em um arquivo, em que Margaret Garner – uma escrava fugitiva –era acusada de matar a filha com uma serra na garganta para livrá-la da escravidão. Morrison retoma a história de Garner e a transforma em Sethe, liberta após a guerra de Secessão e habitante de uma casa assombrada pelo fantasma da filha degolada anos antes, em sua tentativa de fuga. Mais do que assombrada, entretanto, a casa 124 parece estruturar a narrativa do romance.

É assim que vemos, já no fim de *Beloved*, o abolicionista branco Bodwin aproximando-se da casa de sua infância, a 124, e ao mesmo tempo se lembrando de coisas passadas. A casa desperta suas lembranças de infância, mas também outras, vividas em outros tempos e lugares – lembranças ruins de uma luta contra a escravidão que se tornara difícil e um sentimento de profunda desilusão com o presente:

He had not seen the house for thirty years. Not the butternut in front, the stream at the rear nor the block house in between. (...) But he did remember that the cooking was done behind the house (...) that women died there: his mother, grandmother, an aunt and an older sister (...) He felt something sweeter and deeper about the house which is why he rented it for a little something if he could get it, but it didn't troubled him to get no rent at all since the tenants at least kept it from the disrepair total abandonment would permit. (...) Those heady days were gone now; what remained was the sludge of ill will; dashed hopes and difficulties beyond repair. (...) As he drew closer to the old homestead, the place that continued to surface in his dreams, he was even more aware of the way time moved. (...) But measured by the burial of his private things it was the blink of an eye. Where, exactly, was the box of tin soldiers?²
(MORRISON, 1988, p. 161)

² Todas as traduções transcritas em pé de página nesse artigo foram retiradas da edição brasileira do romance. MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de Evelyn Key Massaro. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Não via a casa há trinta anos, nem a árvore na frente nem o riacho atrás,(...) Mas recordava-se da cozinha dos fundos (...), das

Por outro lado, vemos rolar diante dos olhos da ex-escrava Sethe a fazenda Sweet Home “em uma beleza desavergonhada”, embora a personagem se esforce para esquecê-la. (MORRISON, 2000, p. 15) Enquanto a lembrança dos filhos apaga-se a cada dia, a imagem da fazenda permanece nítida em cada detalhe, perseguindo seus sonhos com lindos sicômoros³ onde aparece um negro enforcado e sem cabeça. A beleza dos sicômoros da fazenda contrasta com a cena do enforcamento do escravo Paul A, e é recorrente na memória dos que sobreviveram à Sweet Home.

Em *Beloved*, a única personagem do núcleo de protagonistas que parece escapar da memória da fazenda é Denver, filha de Sethe, nascida já fora, nas margens do rio Ohio. Incapaz de compreender a recorrência de Sweet Home na vida de sua mãe, Denver se irrita com a menção repetida à fazenda:

‘How come everybody run off from Sweet Home can’t stop talking about it? Look like if it was so sweet you would have stayed’
 ‘It comes back whether we want it to or not.’ She shivered a little. A light ripple of skin on her arm, which she caressed back into sleep. ‘Denver’, she said ‘start up that stove.’⁴
 (MORRISON, 1988, p.14)

Se Denver escapa parcialmente da memória do lugar onde sua mãe trabalhou até 1856, por outro lado a sua própria casa, a 124, onde residem os ex-escravos e seus traumas, é cheia de algo que não deve ser esquecido. Toni Morrison, no prefácio da edição de seu livro *Amada* recentemente traduzido no Brasil declara que

A figura mais central da história teria de ser ela, a assassinada, não a assassina, aquela que perdeu tudo e não tivera nenhuma opção em nada. Ela não podia ficar do lado de fora; tinha de entrar na casa. Uma casa de verdade, não uma cabana. Uma casa com endereço, onde antigos escravos vivessem independentes. Não haveria saguão nessa casa, e não haveria nenhuma “introdução” nem para a casa, nem para o romance. (...) Era importante dar nome a essa casa, mas não do jeito que “Doce Lar” ou outras plantações tinham nomes. (...) Ao mesmo tempo uma casa que tem, literalmente, uma personalidade – que chamamos de “assombrada” quando essa personalidade é ostensiva. (MORRISON, 2007, p.12)

mulheres que tinham morrido ali: a mãe, a avó, a tia e a irmã mais velha.(...) Sentia algo doce e profundo pela casa, e por isso a alugava por um preço mínimo, só para não deixa-la cair em ruínas.(...) Aqueles dias de luta impetuosos não existiam mais; o que restara era o peso da má vontade: esperanças caídas por terra e dificuldades irreparáveis.(...) Enquanto se aproximava de sua antiga casa, tomava mais consciência ainda da passagem do tempo.(...) Onde estaria aquela lata cheia de soldadinhos de chumbo? Lembrava-se de que a enterrara em algum lugar... (trad. MASSARO, 2000, p.304)

³ O Sicômoro (*sicamore*) é uma figueira nativa de regiões tropicais e meridionais da África. No livro *Beloved*, há diversas referências à existência da planta na fazenda Sweet Home, em torno da casa-grande.

⁴ Por que todos que fugiram de Sweet Home não conseguem parar de falar sobre a fazenda? Se era tão bom assim, vocês deveriam ter ficado lá... (...)Ela volta à nossa memória, quer queiramos ou não. – Sethe estremeceu um pouco. Um leve arrepio tomou conta de seu braço. – Denver – falou – acenda o fogo. (trad. MASSARO, 2000, p. 24)

A principal casa assombrada do romance de Morrison é a 124, e na primeira frase o leitor é realmente jogado ali dentro: “124 was spiteful. Full of a baby’s venom.” (MORRISON, 1988, p.3)⁵ Essa casa, que, como afirma a autora, tem um nome e uma personalidade, é o lugar em que a maior parte da história se desenrola, em *flashbacks*, e por isso remetendo a uma outra casa – a fazenda Sweet Home. Sweet Home estaria, então, contida e dentro da 124, e o nome desta última relacionado diretamente à sua personalidade.

Se pensarmos nos filhos de Sethe, Howard, Buglar e Denver, temos uma possível explicação: 1, 2... e 4. O número 3 está faltando, a filha morta, a terceira criança. O nome da casa aponta para a falta de Beloved, que, no entanto, a ocupa de outras maneiras. Morta com uma serra na garganta aos nove meses de idade – antes ainda de ter adquirido a fala – a menina assombra a casa com ruídos, não com palavras. Quando retorna em carne e osso, sua fala é destroçada, e a casa continua habitada por sons, não por palavras. Mas que sons seriam esses?

Stamp Paid, um dos negros da vizinhança da 124, ao se aproximar e pensar em bater à porta, escuta o que lhe parece ser uma “parede de vozes”, percebendo que a linguagem indecifrável que ressoava em torno da casa eram os resmungos irados de negros mortos. Apesar de não conseguir decifrar nenhuma palavra, acreditava saber quem as proferia: “the people of the broken necks, of fire-cooked blood and black girls who had lost their ribbons. What a roaring.” (MORRISON, 1988, p. 181)⁶ A 124 é, assim, um lugar habitado por muitas vozes de outros se manifestando na voz de Beloved. Podemos afirmar que ela está cheia de vozes, traumas passados e memórias. Os homens não suportam a presença dos fantasmas e fogem. Tal é a atitude de Howard, Buglar e, mais tarde, de Paul D. As mulheres no entanto permanecem. Permanecer é, segundo Baby Suggs, a única alternativa, já que não pode haver casa sem fantasmas em um país onde a escravidão foi uma realidade: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief.”⁷ (MORRISON, 1988, p. 5). Segundo a negra, Sethe tem sorte de que aquele seja o fantasma de um bebê, pois poderia ser pior. Cercadas de ruídos, as moradoras são impossibilitadas de viver seu cotidiano de escravas sossegadamente. Seu passado está dentro da 124, e ainda que haja esforço para tentar

⁵A 124 era rancorosa. Cheia da maldade de um bebê. (trad. MASSARO, 2000, p.11)

⁶ “[a]s pessoas de pescoço quebrado, de sangue cozido na fogueira, e meninas negras que haviam perdido suas fitas. Um vozerio ensurdecador.” (trad. MASSARO, 2000, p.211)

⁷ “Não existe uma casa no país que não esteja cheia da dor de algum negro morto.” (trad.MASSARO, 2000, p. 14)

afastá-lo ou baní-lo, a própria casa o desperta a cada instante, a ponto de parecer ela também conspirar contra um possível esquecimento.

De fato, a força que reside na 124 é tão grande que em várias passagens ela é descrita como uma pessoa, e não como um ser inanimado: Shivering, Denver approached the house, regarding it, as she always did, as a person rather than a structure. A person that wept, sighed, trembled and fell into fits.⁸ (MORRISON, 1988, p.29). Referindo-se a uma das manifestações de *Beloved*, a narradora relata que “a casa gritava”, e Sethe, de quatro no chão, segurava a casa com suas mãos. (MORRISON, 1988, p.29). Assombrada, e ao mesmo tempo parte de Sethe, a casa não pode ser deixada para trás, como sugere Paul D, já que, segundo a ex-escrava, sua existência e a da casa se misturam: “this here’s all there is and all there needs to be.”⁹ (MORRISON, 1988, p.183)

Antes de visitar outras casas igualmente assombradas das outras narrativas, alguns pontos ainda deste estranho lugar onde vivem os ex-escravos após a guerra de Secessão merecem especial cuidado. Vejamos como estão dispostos os cômodos na 124. Sendo um sobrado, há dois quartos no andar de cima e dois no de baixo. A escada que liga os dois andares, lugar preferido da menina *Beloved* que já engatinhava, fora pintada de branco, para que ela pudesse ver até em cima. Dezoito anos depois, quando Paul D. visita a casa, percebe algo de misterioso:

Out of the dimness of the room in which they sat, a white staircase climbed toward the blue-and-white wallpaper of the second floor. Paul D could see just the beginning of the paper; discreet flecks of yellow sprinkled among a blizzard of snowdrops all backed by blue. The luminous white of the railing and steps kept him glancing toward it. Every sense he had told him the air above the stairwell was charmed and very thin. (MORRISON, 1988, p.11)¹⁰

Não pertencendo àquele lugar, Paul D. é capaz entretanto de intuir seu aspecto assombrado, e a escada branca lhe chama especial atenção. Recorrendo mais uma vez à *Poética do espaço*, Bachelard destaca a escada em uma função de remeter aos valores íntimos de verticalidade do habitante. Segundo ele, a casa com dois andares possui verticalidade, subir e descer é um ato que fazemos na escada ao mesmo tempo que, interiormente, descer e subir os degraus pode ser o mesmo que descer e subir nas lembranças. (BACHELARD, 2000, p.36)

⁸ Estremecendo de frio, Denver aproximou-se da casa, encarando-a, como sempre fazia, como uma pessoa. Uma pessoa que chorava, suspirava, tremia, tinha ataques. (trad. MASSARO, 2000, p.42)

⁹ “Meu mundo é esta casa. Isto aqui é tudo o que existe e tudo o que precisa existir”. (trad MASSARO, 2000, p. 213)

¹⁰ Saindo da penumbra da cozinha, uma escada branca subia para o papel de parede azul e branco do segundo andar. Paul D podia ver seu início; discretas manchas amarelas salpicadas contra uma tempestade de flocos de neve num fundo azul. O branco luminoso do corrimão em um dos degraus atraía seu olhar. Todos os seus sentidos o alertavam de que o ar acima deles eram enfeitado e muito rarefeito. (trad. MASSARO, 2000, p.21)

Nesse sentido, é ao menos sintomático que o lugar preferido da menina Beloved fosse a escada em um momento em que ela já engatinhava, ou seja, estava prestes a conquistar sua posição vertical, de pé.

Ainda um segundo aspecto chama a atenção na 124: sua ausência de cores. Aqui mais uma vez a casa se identifica com a sua moradora, Sethe, que afirma que o vermelho do sangue de sua filha degolada e o cor-de-rosa da lápide haviam sido fortes demais. Depois disso, ela parecia não ver ou não querer mais nenhuma cor em sua vida. Assim também é a 124, em que:

There wasn't any except for two orange squares in a quilt that made the absence shout. The walls of the room were slate-colored, the floor earth brown, the wooden dresser the color of itself, curtains white, and the dominating feature, the quilt over an iron cot, was made up of scraps of blue serge, black, brown and gray wool ...¹¹ (MORRISON, 1988, p. 38)

As únicas cores da casa são sombrias ou luminosas, remetendo diretamente a aspectos fantasmáticos. Por último, e com atenção, guardamos algumas descrições curiosas da casa 124 para uma investigação mais atenta.

Robert Slenes, historiador norte-americano da escravidão radicado no Brasil, no livro *Na senzala uma flor*, desenvolve um belo estudo sobre a casa ou a cabana escrava e suas relações com as casas africanas. A partir de um relato do viajante francês do século XIX, Charles Ribeyrolles, Slenes desenvolve sua tese. Antes de comentá-la, vamos ao relato de Ribeyrolles.

Para Charles Ribeyrolles, não havia família escrava nas senzalas. Se um galho de roseira seco poderia fazer um trabalhador francês lembrar-se da pátria, da noiva ou da mãe, na senzala jamais se viu uma flor – "lá não existem nem esperanças nem recordações." (RIBEYROLLES 1859 apud SLENES, 1999) Após viagem a fazendas fluminenses, o francês escreve que a escravidão, de tão cruel, havia dilacerado completamente o senso de família nos escravos. Havia, segundo ele, muita promiscuidade entre os cativos, que viviam confinados como animais, sem laços familiares na maioria das vezes, e em suas cabanas ou senzalas (o que às vezes era a mesma coisa) não se encontrava sequer uma recordação, um símbolo de aconchego ou lar, um enfeite ao menos que fizesse daqueles locais verdadeiros lares. Não havia flores nas senzalas, vasos, pequenos canteiros, ramalhetes sobre uma mesa, nada. As cabanas eram pequenas, e, quando feitas pelo próprio escravo, eram construídas sem

¹¹ Exceto dois quadrados alaranjados num acolchoado, todo o resto não passava de uma gritante ausência de colorido. As paredes do cômodo cinzentas, o assoalho marrom-terra, a camiseira de madeira, as cortinas brancas e o acolchoado sobre a pequena cama de ferro feito de retalhos de sarja azul, lã preta, marrom e cinzenta... (trad. MASSARO, 2000, p.53)

janelas ou com janelinhas muito próximas ao teto, cabanas apertadas, o que, segundo o viajante, se explicava pelos muitos anos de cativeiro que haviam habituado os negros ao confinamento em pequenos espaços. Dentro de cada cubículo daqueles, fosse na senzala tipo pavilhão ou na senzala-cabana, havia sempre uma fogueira – acesa dia e noite – o que tornava o ar dentro das cabanas insuportável, insalubre para os padrões franceses de conforto.

Slenes, entretanto, discute e problematiza a visão de Ribeyrolles, afirmando a existência da “flor” na senzala, que o francês etnocêntrico jamais poderia ter visto. Segundo o historiador, as cabanas, quando feitas pelo próprio escravo, remetiam à arquitetura africana, com as janelinhas bem próximas ao teto e pequenas, ou inexistentes. A maioria das atividades se desenrolava do lado de fora da casa, e a presença do fogo, essencial, não atrapalhava. O fogo era indispensável também nas casas africanas, e sua permanência nas senzalas do Novo Mundo atesta que as tradições e laços familiares não foram totalmente extirpados, nem com a dura viagem pelo Atlântico, nem com os terríveis anos de cativeiro. Slenes argumenta que o fogo tinha funções práticas – afugentava formigas e mosquitos, mantinha a cabana aquecida, a fumaça e fuligem acumuladas no teto serviam de verniz e enxotavam os cupins. (SLENES, 1999, p. 238) Fora a função prática, e para além dela, havia ainda a função sagrada. Para o povo ovimbundu, por exemplo, o fogo simbolizava a continuidade da autoridade do chefe político. Quando este falecia apagava-se o fogo (que também morria) e só se acendia outro depois de escolhido o novo chefe. Em muitas outras sociedades africanas da região Congo-Angola, a fogueira acesa era parte do culto aos ancestrais e simbolizava a continuidade da linhagem. O chefe que cuidava do fogo seria assim o mediador entre o povo e os ancestrais, e o fogo o símbolo desta mediação (*mpangu*). No mesmo sentido, fogo e fumaça serviam para manter satisfeitos os espíritos capturados em estátuas, responsáveis pela proteção contra o infortúnio e manutenção da saúde, e a fumaça era então um meio de comunicação entre os espíritos e os vivos (*nsundi*). (SLENES, 1999, p.242) Segundo o historiador, essas práticas eram, por séculos, largamente difundidas em toda a África Central. (SLENES, 1999, p.239)

Estudando a escravidão em fazendas do sudeste brasileiro e do sul dos Estados Unidos, Slenes afirma que “ao ligar o lar aos 'lares' ancestrais, [o fogo] contribuía para ordenar a comunidade - a senzala - dos vivos e dos mortos.” (SLENES, 1999, p. 253) Em outras palavras, o historiador atesta a existência da flor nas senzalas: o fogo. Segundo Jack Godoy, nas sociedades africanas as flores raramente tinham função decorativa e eram pouco valorizadas como símbolos, ao contrário da sociedade francesa do século XIX, onde havia um verdadeiro culto ao uso prático e simbólico das flores. (SLENES, 1999, p. 131) Desta forma, as recordações familiares, lembranças e esperança estavam nas senzalas e cabanas, mas

passaram despercebidas por muitos olhares, como o de Charles Ribeyrolles. Mas vejamos como Morrison desenhou as flores nas senzalas de *Beloved*.

As cabanas dos escravos aparecem em poucos trechos do livro, a descrição é econômica, mas é relatada a presença do lume na cabana onde Sethe e Halle vivem com os filhos: “Halle’s woman. Pregnant every year including the year she sat by the fire telling him she was going to run.(...)Even in that tiny shack, leaning so close to the fire you could smell the heat in her dress.”¹²(MORRISON, 1988, p.9)

Voltando finalmente ao sobrado¹²⁴, vemos sua curiosa descrição:

The room we sleep in upstairs used to be where the help slept when whitepeople lived here. They had a kitchen outside, too. But Grandma Baby turned it into a woodshed and toolroom when she moved in. And she boarded up the back door that led to it because she said she didn’t want to make that journey no more. She built around it to make a storeroom, so if you want to get in 124 you have to come by her. Said she didn’t care what folks Said about her fixing a two-story house up like a cabin where you cook inside. She said they told her visitors with nice dresses don’t want to sit in the same room with the cook stove and the peeling and the grease and the smoke. She wouldn’t pay them no mind, she said. ¹³ (MORRISON, 1988, p.207)

A 124 não é mais uma senzala, mas um sobrado de brancos alugado para ex-escravos. Embora sem cores, cinzenta, a casa abriga o fogo das cabanas escravas. Esse fogo não é mero detalhe na narrativa, e é tão importante na representação da casa dos ex-escravos, que aparece em dois outros romances de Morrison. Saindo novamente da 124, para depois retornar a ela, vale a pena evocá-los.

O olho mais azul (The bluest eye) traz como protagonista uma família paupérrima de afro-americanos residente em Lorain, Ohio, nos anos 1940. Os Breedlove vivem em um pequeno cômodo alugado, na parte da frente de uma loja, e o resumo da descrição de sua casa triste e pobre é que:

Não havia recordações entre aqueles móveis. Certamente nenhuma recordação a ser acalentada.(...) a única coisa viva na casa dos Breedlove era o fogareiro a carvão, que tinha vida independente de tudo e de todos. Apagava ou acendia a critério próprio, embora a família o alimentasse e conhecesse todos os detalhes de manutenção: borrar, não umedecer, não

¹² A mulher de Halle. Grávida todos os anos, até mesmo naquele em que se sentara perto do fogo lhe dizendo que ia fugir. (...) Mesmo naquela cabana pequenina, inclinando-se tão perto do fogo que Paul D. podia sentir o calor em seu vestido.(trad. MASSARO, 2000, p.18)

¹³ O quarto em que dormíamos lá em cima fora dos empregados dos brancos que tinham morado na casa. Antes de nós. Havia uma cozinha lá fora também. Vovó a transformou num depósito quando veio morar aqui. Tirou a porta que dava para ele, pois jurou que nunca mais entraria numa casa pelos fundos. Hoje em dia, qualquer um que queira entrar na 124 tem que usar a porta da frente. Vovó me contou que muitos caçoavam dela por ter transformado uma casa de dois andares numa cópia de uma cabana de escravos, onde se cozinhava dentro. E também que diziam que suas visitas com vestidos bonitos não iam querer se sentar num cômodo onde havia gordura e fumaça. Mas ela nunca ligou para isso. (trad. MASSARO, 2000, p.242)

exagerar na quantidade... O fogo parecia acender, baixar ou morrer de acordo com seus próprios esquemas...(MORRISON, 2003, p.41)

Se a citação acima não é ainda o bastante, tomemos *Paraíso (Paradise)*, onde o “forno” é quase um personagem da narrativa. A obra, localizada nas décadas 60 e 70 do século XX, apresenta um grupo de descendentes de escravos orgulhosos de sua tradição. Esta teria começado em 1890, quando um grupo de ex-escravos e seus filhos, saindo de Haven, fugindo da intolerância e do racismo, atravessam o deserto e fundam um quilombo, no Oeste dos EUA. Vale assinalar que Ruby, além de ser uma comunidade negra isolada dos brancos, é também intolerante e racista. Despojados de tudo, esfarrapados, famintos, os negros que fazem a travessia não levam quase nada... a não ser um forno, ou as pedras de um forno quase idolatrado por eles. O forno, originalmente construído em Haven, é desmontado e carregado, deserto afora, até a terra prometida – Ruby. Lá é montado e torna-se o principal símbolo do sagrado na comunidade, não obstante suas três igrejas protestantes. O forno é o lugar de reuniões, de decisões, é o sagrado em resumo.

Mas voltemos à 124.

A primeira manifestação de Beloved no romance, quando Paul D tenta expulsá-la, começa quando Sethe acende o fogo: *The stove didn't shudder as it adjusted to its heat.*¹⁴ (MORRISON, 1988, p. 18). Por outro lado, quando Beloved já está morando na 124, em carne e osso, no auge de sua briga com Sethe, seu principal ato de violência é jogar o atizador de fogo na mãe: *“In any case she [Beloved] substituted a snarl or a tooth-suck for waving a poker around and 124 was quiet.”*¹⁵ (MORRISON, 1988, p. 242)

A ruidosa 124 cai no silêncio quando Beloved começa a usar o atizador a fim de liberar seu rancor. Atizando o fogo – desta vez invisível – de Sethe, suas memórias, traumas e culpas, Beloved faz a ruidosa casa “cair no silêncio”, já que no fogo agora estão as recordações, o choro dos antepassados, a comunicação entre os vivos e os mortos, a “Palavra” tirada de Baby Suggs.

Assim, é nesta casa da Bluestone Road, na periferia de Cincinnati, sobrado de brancos e cabana de negros, que muitas vezes se reúnem em um fogo que floresce mudo, selvagem e ávido, como Beloved, de consumir tudo o que for capaz de alimentá-lo. É nesse lugar que

¹⁴ “O fogão não estremeceu ao se ajustar ao calor.” (trad. MASSARO, 2000, p. 29)

¹⁵ Então passou a substituir uma risadinha maldosa ou um suspiro irritado por um atizador, que brandia por qualquer motivo. E a 124 caiu no silêncio. (trad. MASSARO, 2000, p.283)

(não só) Beloved quer ficar: “ - What you gonna do?- Stay here. I belong here.”¹⁶
(MORRISON, 1988, p.76).

No fogo e na casa, a memória do trauma da escravidão é resgatada, trazendo possibilidades de releituras do passado e da História. E é ativando um desses arquivos de memória, no caso, da escravidão, que Morrison constrói, a partir de um fragmento da História, uma possível leitura da escravidão nos EUA.

Abstract: This article investigates the persistence of haunted houses and the presence of the fire in Toni Morrison's literature. For this purpose, the article approaches specifically on the haunted homes sketched by Toni Morrison, Afro-American author, in her novel *Beloved*, considering their relation with the fire. Parting from the traumatic memory of slavery, this work makes a theoretical discussion about the means of renegotiation of space by the silenced minorities in the process of national foundation and the past recovering as reconstruction of new meanings.

Keywords: House; Fire, Slavery

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORRISON, Toni. Beloved. New York: Plume, 1988.

_____. Amada. Tradução de Evelyn Key Massaro. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. The Pain of Being Black. Interview with Bonnie Ângelo. Times. 22 May, 1989.

_____. O olho mais azul. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEYROLLES, Charles. Brasil Pitoresco: histórias, descrições, viagens, instituições, colonização. Edição Bilíngüe francês-português. 3 tomos em 1 v. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

¹⁶ - O que vai fazer? - Ficar. Aqui é o meu lugar.” (trad. MASSARO, 2000, p. 93).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SLENES, Robert. Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. “Malungu, Ngoma vem!” África encoberta e descoberta no Brasil. Cadernos do Museu da Escravatura, Luanda, n. 1. Ministério da Cultura, 1995.

Abstract: This article investigates the persistence of haunted houses and the presence of the fire in Toni Morrison’s literature. For this purpose, the article approaches specifically on the haunted homes sketched by Toni Morrison, Afro-American author, in her novel *Beloved*, considering their relation with the fire. Parting from the traumatic memory of slavery, this work makes a theoretical discussion about the means of renegotiation of space by the silenced minorities in the process of national foundation and the past recovering as reconstruction of new meanings.

Keywords: House; Fire, Slavery