

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

VARIA

DOSSIÊ
LITERATURA FANTÁSTICA

v. 4 n.1 Janeiro/Julho 2012
ISSN: 2177-3807

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor do IBILCE

José Roberto Ruggiero

Vice-Diretor do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Coordenador do PPGLetras

Gisele Manganelli Fernandes

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Susanna Busato

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 4	n. 1	p. 1- 163	jan./jul. 2012
-------------	-----------------------	------	------	-----------	----------------

Editor-Chefe

Arnaldo Franco Junior

Editoria

Arnaldo Franco Junior; Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

Comissão Editorial/ Editorial Board

Arnaldo Franco Junior

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

Conselho Consultivo/ Advisory Comitee

Alvaro Luiz Hattnher (UNESP)	Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)
André Luís Gomes (UnB)	Maria Celeste T. Ramos (UNESP)
Angélica Soares (UFRJ)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Milena Cláudia Magalhães S. Guidio (UNIR)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Claudia Maria C. Nigro (UNESP)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Ria Lemaire (Univ. De Poitiers)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Gisele M. Fernandes (UNESP)	Rosani U. Ketzer Umbach (UFSM)
Jaime Ginzburg (USP)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
João Azenha (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
José Luiz Fiorin (USP)	Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
Lúcia Osana Zolim (UEM)	Susana Souto Silva (UFAL)
Luciene Almeida de Azevedo (UFU)	Susanna Busato (UNESP)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	Thomas Bonnici (UEM)

Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:

Correspondence and articles should be addressed to:

Revista Olho d'água
IBILCE – UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração

Arnaldo Franco Junior

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Arnaldo Franco Junior
Wanderlan da Silva Alves

André Luiz Gomes de Jesus
Adriana Monteiro Piromalli Guarizo

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts e Citações

Álvaro Hattnher
Fernando Poiana
Juliana Silva Dias

Marcela de Araújo Pinto
Milena Mulatti Magri
Orlando Nunes de Amorim

Editoração e Diagramação Profissional

W3midia - Comunicação na internet. <<http://www.w3midia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2011

Semestral

ISSN 2177-3807
1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Da leitura de histórias sumariamente extraordinárias
Reading the most wild, yet most homely narrative
Arnaldo Franco Junior; Roxana Guadalupe Herrera Alvarez 08

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

- Entre Zola e Eça: o naturalismo brasileiro em seu apogeu (1888)
Between Zola and Eça: Brazilian Naturalism at its zenith (1888)
Alvaro Santos Simões Junior 11
- A inter-relação dos percursos narrativos de *Amarelo manga*: um estudo semiótico
The Interrelation of Narrative Paths from Amarelo Manga: A Semiotic Study
Tieko Yamaguchi Miyasaki; Cléber Luís Dunge 21
- Câmaras do m-ar – literatura e leitura em Mallarmé e t. S. Eliot
Chambers from Se-air – Literature and Reading in Mallarmé and T. S. Eliot
João Nilson P. de Alencar 35
- Sujeto y Memoria en la Narrativa de Teolinda Gersão
Subject And Memory in the Narrative of Teolinda Gersão
Miguel Alberto Koleff 44
- Considerações sobre o romance: José Saramago e perspectivas contemporâneas
Considerations on the Novel: José Saramago and Contemporary Perspectives
Iris Selene Conrado 54
- Identidade nacional: espectro e miragem em *A Expedição Montaigne*, de Antonio Callado
National Identity: Spectre and Mirage in Antonio Callado's A Expedição Montaigne
Rejane C. Rocha; Bruna S. Sanches Grassi 78

DOSSIÊ LITERATURA FANTÁSTICA

- Do maravilhoso à literatura infantil: deslocamentos de um gênero
From the Marvelous to Children's Literature: Displacements of a Genre
Sylvia Maria Trusen 87
- Sonhos e desvarios: o fantástico em Nodier e Gautier
Dreams and Deliriums: The Fantastic in Nodier and Gautier
Ana Luiza Silva Camarani 97

A mitificação da América: considerações sobre o discurso no período de conquista <i>The mythification of America: Considerations about discourse in the Conquest period</i> Thiago Miguel Andreu	108
O papel do horror e a construção do fantástico nos contos "O coração denunciador", de Edgar Allan Poe, e "O jovem Goodman Brown", de Nathaniel Hawthorne The Role of Horror and the Construction of the Fantastic in the short-stories "The Tell-tale Heart", by Edgar Allan Poe, and "Young Goodman Brown", by Nathaniel Hawthorne Fernanda Aquino Sylvestre	117
Reminiscências de Poe em contos machadianos <i>Edgar Alan Poe's reminiscences in Machado de Assis's short stories</i> Roxana Guadalupe Herrera Alvarez	129
A literatura fantástica de Guimarães Rosa <i>Antes das Primeiras Estórias</i> <i>The Fantastic Literature of Guimarães Rosa Before His Other Stories</i> Marisa Martins Gama-Khalil	141
ÍNDICE DE ASSUNTOS	157
SUBJECT INDEX.....	158
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX.....	159
NORMAS DE PUBLICAÇÃO.....	160
POLICY FOR SUBMITTING PAPERS.....	162

APRESENTAÇÃO

Da leitura de histórias sumariamente extraordinárias

Não espero nem peço que se dê crédito à história sumariamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda a certeza, não sonho. [...] Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência que reduza o meu fantasma a algo comum – uma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha [...].

Edgar Allan Poe – *O gato preto*

O trecho acima constitui o preâmbulo de “O gato preto”, conto no qual Edgar Allan Poe trabalha com a tênue linha que divide o fantástico do estranho, mas, também, texto no qual se insinua, além do jogo com tais possibilidades de reconhecimento de um gênero, uma reflexão sobre leitura e interpretação. O narrador do conto registra, na história que narra como protagonista, uma cadeia de acontecimentos dos quais participou como agente e paciente, e cujo encadeamento, embora seja objetivamente único, abre-se a mais de uma interpretação. As crueldades e os crimes que ele comete são acompanhados, na história narrada, pela presença de um gato preto – animal que pode vir a ser suporte de uma simbologia vinculada ao sobrenatural, ao Mal, ao Demoníaco. As coincidências, no conto, podem ser lidas como algo que produz significado ou apenas como simples acaso, e é isso o que norteará a interpretação dos fatos relatados como próprios de “uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais” (POE, 1981, p. 41) ou, então, como próprios de uma manifestação que transgride os limites da natureza e do mundo real e as relações lógico-causais.

De certo modo, não é apenas a problemática do fantástico e suas implicações que está, aí, registrada, mas a de toda a Literatura, campo cujo apelo à enunciação de um posicionamento interpretativo se impõe, necessariamente, ao leitor. Isso, seja este leitor uma inteligência serena e lógica, seja ele uma inteligência excitável como a do narrador protagonista do conto. No caso das leituras produzidas no campo dos Estudos Literários, esse leitor tende a ser um misto das duas características, valorizando, com sua sensibilidade e excitação, os objetos que escolhe para, estudando-os de modo sistemático, dar, deles, uma análise e uma interpretação que fujam de certa lógica cotidiana, reordenando elementos de coerência na direção de sentidos não domesticados pelo hábito. É isso o que caracteriza, cremos, o conjunto de estudos que compõe o número atual da revista **Olho d’água**, composto, na Seção Varia, por artigos de natureza e objeto variados, e também por um Dossiê voltado para a Literatura Fantástica. Vamos, pois, à apresentação de tais textos.

Em “Entre Zola e Eça: o naturalismo brasileiro em seu apogeu (1888)”, Alvaro Santos Simões Junior analisa a incorporação de procedimentos e de valores literários de Émile Zola e de Eça de Queirós no romance brasileiro do século XIX, particularmente aqueles publicados em 1888, ápice dessa escola estética no país. Em “A inter-relação dos percursos narrativos de *Amarelo manga*: um estudo semiótico”, Tieko Yamaguchi Miyasaki e Cléber Luís Dunge analisam o filme de Cláudio Assis com base na teoria semiótica da narrativa de

orientação francesa, destacando, em sua leitura, as personagens que integram uma comunidade marcada pela sordidez. No artigo “Câmaras do m-ar – literatura e leitura em Mallarmé e T. S. Eliot”, João Nilson P. de Alencar discute literatura e leitura a partir da crise instaurada pelo Surrealismo, lendo, nos processos de deslocamento de sentido e de atribuição errônea, não apenas uma evidência da crise da representação, mas, também, uma aposta em uma tipologia de texto configurada como ruína. Tais características se evidenciam, segundo o autor, em poemas significativos de Mallarmé e de T. S. Eliot. Já Miguel Alberto Koleff, em “Sujeto y memoria en la narrativa de Teolinda Gersão”, reflete sobre as implicações traumáticas de fatos históricos em indivíduos afetados pelo terrorismo de Estado ao analisar *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, romance cuja protagonista sofre diretamente os efeitos terríveis da ditadura salazarista – perda de marido e filho -, e tem, por isso, de construir uma nova subjetividade. Íris Selene Conrado, em “Considerações sobre o romance: José Saramago e perspectivas contemporâneas”, estuda os aspectos inovadores que constituem a última fase da produção romanesca do escritor português, tomando como objeto os romances *Ensaio sobre a cegueira*, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*. E, por fim, em “Identidade nacional: espectro e miragem em *A Expedição Montaigne*, de Antonio Callado”, Rejane C. Rocha e Bruna S. Sanches Grassi estudam como se dá, no romance tomado como objeto de estudo, a crítica ao ufanismo que, usualmente, caracteriza os símbolos nacionais, revelando, neles, uma construção ideológica da identidade da nação brasileira.

O Dossiê Literatura Fantástica é composto por seis artigos. Nele, Sylvia Maria Trusen examina a aliança historicamente firmada entre o gênero maravilhoso e a literatura atribuída ao público infantil a partir da leitura do conto “O Príncipe Sapo ou Henrique de Ferro”, que, usualmente, abre a coletânea de narrativas dos Irmãos Grimm, destacando como, apesar do processo histórico de domesticação do gênero, esse tipo de narrativa mantém a sua vitalidade. Ana Luiza Silva Camarani, em “Sonhos e desvarios: o fantástico em Nodier e Gautier”, analisa contos de Charles Nodier e de Théophile Gautier que tanto apresentam componentes do romance gótico quanto se estruturam como narrativas fantásticas, suscitando a ambiguidade a partir dos temas do sonho e da loucura, marcando-se como textos que definem o fantástico como novo subgênero no Romantismo europeu. No artigo “A mitificação da América: considerações sobre o discurso no período de conquista”, Thiago Miguel Andreu explora como a América é vista e mitificada no discurso marcado pelo estranhamento do olhar europeu voltado, no período da colonização dos territórios americanos, para as terras, então, recém descobertas. Tais narrativas enformaram a literatura de feições fantásticas do séc. XX – daí a importância de seu estudo tanto para a compreensão do gênero fantástico quanto para a abordagem das implicações políticas do gênero. No artigo “O papel do horror e a construção do fantástico nos contos “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, e “O jovem Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne”, Fernanda Aquino Sylvestre demonstra como Poe e Hawthorne constroem o fantástico em suas narrativas por meio da maldade, da crueldade, do absurdo e do suscitamento da dúvida, no leitor, em relação à veracidade dos eventos narrados. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em “Reminiscências de Poe em contos machadianos” propõe uma reflexão sobre as relações do Bruxo do Cosme Velho com o escritor americano, analisando, comparativamente, os contos “Só!” e “O homem das multidões”. Por fim, Marisa Martins Gama-Khalil, analisa contos do livro *Antes das primeiras histórias*, escritos de juventude de Guimarães Rosa, investigando a

partir de que temas e elementos narratológicos o insólito é construído para, com isso, demonstrar que a composição do espaço apresenta-se como um recurso fundamental para a irrupção do fantástico nesses textos.

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram na produção deste número da revista.

Arnaldo Franco Junior
Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

ENTRE ZOLA E EÇA: O NATURALISMO BRASILEIRO EM SEU APOGEU (1888)

Alvaro Santos Simões Junior*

Resumo

O naturalismo brasileiro começou em 1881 com a publicação do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo. Apesar da grande dependência cultural do Brasil diante da França, o grande mestre europeu dos naturalistas brasileiros foi inicialmente o português Eça de Queirós. Seu romance *O primo Basílio* (1878) repercutiu intensamente no meio intelectual do Rio de Janeiro, onde encontrou admiradores entusiastas e também críticos impiedosos como Machado de Assis. Apenas por volta de 1888, quando o naturalismo francês sofria sérias defecções, alguns romancistas brasileiros adotaram as propostas estéticas de Émile Zola diretamente através da leitura do ciclo dos Rougon-Macquart. Naquele ano, publicaram-se vários romances: *O missionário*, de Inglês de Sousa, *O cromo*, de Horácio de Carvalho, *A carne*, de Júlio Ribeiro, *Hortência*, de Marques de Carvalho, *Uma família baiana*, de Xavier Marques, e *Lar*, de Pardal Mallet. Torna-se relevante considerar quais características das obras de Zola e Eça foram incorporadas aos romances publicados em 1888, ano que representa o ápice do naturalismo brasileiro.

Palavras-chave

Dependência Cultural; Eça de Queirós; Émile Zola; Naturalismo brasileiro; Naturalismo europeu; Romance.

Abstract

Brazilian naturalism began in 1881 with the publication of *O mulato* by Aluísio Azevedo. In spite of the considerable Brazilian cultural dependence on France, the great European master of Brazilian naturalists was initially the Portuguese Eça de Queirós. His novel *O primo Basílio* resounded intensely in the intellectual environment of Rio de Janeiro, where it had found admirers and fierce critics like Machado de Assis. Only around 1888, when the French naturalist movement suffered serious defections, Brazilian novelists adopted Émile Zola's esthetical proposals directly through the reading of the Rougon-Macquart cycle. In that year, *O missionário* by Inglês de Sousa, *O cromo* by Horácio de Carvalho, *A carne* by Júlio Ribeiro, *Hortência* by Marques de Carvalho, *Uma família baiana* by Xavier Marques, and *Lar* by Pardal Mallet were published. Nevertheless, it is relevant to consider which features of Zola's and Eça's works were incorporated in those works which established a flowering moment of Brazilian naturalism.

Keywords

Brazilian Naturalism; Cultural Dependence; Eça de Queirós; Émile Zola; European Naturalism; Novel.

* Departamento de Literatura – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp/Assis. E-mail: simões@femanet.com.br

... em 1881, surge *O mulato*, acolhido com entusiasmo.
A vitória consolida-se em 1884, com *a Casa de pensão*, e
em 1888 o naturalismo atingiria o seu apogeu.

Lúcia Miguel Pereira - *História da literatura brasileira*

O primeiro romance brasileiro claramente naturalista foi *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, que aprendeu com Eça de Queirós a criar tipos e representar usos e costumes de sociedades provincianas¹. O escândalo provocado em São Luís do Maranhão por essa obra praticamente obrigou seu autor a tentar a sorte no Rio de Janeiro, onde publicou, em 1884, *Casa de Pensão*, que ainda seguia Eça de Queirós no que respeita à caracterização de personagens, descrição do espaço e disposição para denunciar mazelas sociais. Em 1887, Aluísio Azevedo publicaria *O homem*, que seria dedicado ao estudo de um caso de histeria. Impedida de casar-se por cálculos e preconceitos de seu pai, Magdá, a protagonista, encontrava nos sonhos e nos delírios a satisfação erótica que a realidade negava-lhe. A dívida com Zola era evidente na adoção do modelo de romance experimental, na ênfase na fisiologia e na disposição polêmica de abordar com franqueza a sexualidade.

No ano de 1888, o naturalismo brasileiro chegaria ao ápice com a publicação de seis romances: *Hortênci*a, de Marques de Carvalho; *O missionário*, de Inglês de Sousa; *O cromo*, de Horácio de Carvalho; *A carne*, de Júlio Ribeiro; *Lar*, de Pardal Mallet; e *Uma família baiana*, de Xavier Marques. Importa considerar que aspectos das doutrinas e das obras de Zola foram diretamente apropriados pelos autores brasileiros nesse momento que, do ponto de vista histórico, seria marcante pela abolição da escravatura e pelo ocaso do Império.

Lar, de Pardal Mallet, narra a formação moral de Sinhá, típica moça da classe média do Rio de Janeiro. Amamentada por ama-de-leite, cresceu ao lado da colaça Chiquinha. Da madrinha, D. Perpétua, ouvia histórias bíblicas e contos de fada; a menina não fazia qualquer distinção entre as duas modalidades narrativas. No colégio, que para ela era mero pretexto para um passeio cotidiano, Sinhá convivia com as meninas maiores, que a introduziram nos mistérios do sexo. De volta ao lar, procurava instruir Chiquinha, o que o narrador resumiu em termos rudes.

Queria botar para fora esse feto espúrio aplacentado na membrana de suas convivências, — emprenhado do zoosperma dos colégios no útero das cozinhas; esse, nas regiões do lar, homólogo moral das baratas e das aranhas que germinam no mistério das porcarias (MALLETT, 1888, p. 71).

Note-se, no fragmento, a condenação das cozinhas, que, nas casas burguesas, eram o espaço dos criados ou escravos, onde a moral burguesa não era observada e as meninas entravam em contato com valores e práticas considerados imorais.

Como episódio fundamental do amadurecimento fisiológico de Sinhá, o narrador relata o aparecimento de sua menarca.

... por uma noite em que ela não dormiu, a lei indefectível e fatal do progredir orgânico rasgou-lhe lá bem no fundo das entranhas a ferida periódica dos

¹ Segundo Lúcia Miguel Pereira, "só quando o realismo se exagerou no naturalismo e ganhou aquela rigidez agressiva que facilitou o êxito retumbante de Zola em França e Eça de Queirós em Portugal, é que se instalou definitivamente aqui, com Aluísio Azevedo. O modelo concreto conseguiu o que não haviam obtido nem as alterações do meio, nem os esforços dos críticos, nem as preferências dos leitores" (MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 121).

fecundalismos e chuvejou-lhe gotas de sangue por sobre o cálice rubro de suas virgindades (MALLET, 1888, p. 103).

A notícia do evento na família põe em discussão a educação da moça. Por sugestão da madrinha, compra-se-lhe um piano. Pouco depois, Sinhá deixa o colégio. Os dois fatos, aparentemente distintos, mas comicamente entrelaçados, dão os contornos do papel social que se reservava às moças.

Também não precisava aprender mais nada! Lia correntemente, escrevia em belo cursivo arredondado de mulher e já sabia as quatro operações! Não tinha de ser nenhuma doutora e o que sabia chegava para que o homem da venda não a enganasse nas contas do fim do mês! (MALLET, 1888: 189).

Considerada, pela família, pronta para casar, Sinhá passa a freqüentar bailes e a fazer passeios em companhia de seu pai. A despeito de todo esse empenho, Sinhá vai encontrar o noivo ideal em Juca, vizinho e antigo companheiro de infância, que se formara em Farmácia. Seu Sardinha, pai de Sinhá, providencia o dinheiro para que o futuro genro pudesse estabelecer-se e, assim, o casamento viabiliza-se segundo práticas burguesas.

Lar vale por ser uma interessante crônica de costumes cariocas. Narram-se, por exemplo, as festas familiares em que se servia, por economia, vinho de cevada; o despertar da cidade com os bondes cheios de passageiros, vacas de leite perambulando pelas ruas, trabalhadores reunidos nos quiosques e escravos domésticos que saíam às compras de mantimentos; a leitura dos jornais, que desprezava as notícias sérias para concentrar-se nos folhetins; os namoros regidos pelas cartas e conselhos do *Confidente dos namorados* e inspirados pelos romances-folhetins; os bailes em clubes dançantes dirigidos pela burguesia.

O romance encerra-se com o casamento de Sinhá, que, pouco antes de fechar-se no quarto com o noivo, recebe conselhos da mãe e da madrinha.

Que necessidade tinha daqueles conselhos vagos e indefinidos, formulados a medo como quem limpa com pé um pouco de porcaria e tem receio de sujar as botinas?! Sabia mais do que aquilo! E ria-se (MALLET, 1888, p. 274).

Pardal Mallet parece empenhar-se em demonstrar que a vida das castas donzelas contém muito mais curiosidade e descobertas precoces sobre o sexo do que se poderia suspeitar. *Lar* seria, deste modo, uma denúncia da hipocrisia da moral burguesa. Seu naturalismo de matriz zolaniana residiria no interesse pelo desenvolvimento fisiológico de Sinhá e no modo franco de tratar do sexo.

Em *Uma família baiana*, de Xavier Marques, narra-se uma cilada que se arma a Luciano Pires, rico cafeicultor paulista, que, em viagem a Salvador, fica hospedado na casa do coronel Antunes do Lago, que era financista e pai de Mafalda, moça em idade de casar-se. A convivência cotidiana entre a jovem e Pires inspira carta anônima, em que se acusava o coronel de ser complacente com a sedução da filha. Apesar da perfídia, a carta baseava-se no fato concreto de que Mafalda e Pires envolviam-se sentimentalmente. Concluindo que um casamento entre os dois poderia ser um grande negócio, o coronel Antunes, que era "audacioso para empreender as coisas, manhoso para dissimular, inonesto [sic] para não recusar meios" (MARQUES, 1888, p. 74), forja carta anônima dirigida ao fazendeiro, a quem se alertava sobre os danos que sua estadia na casa do coronel estava causando à reputação de Mafalda. Antunes contava com que sua carta convenceria Pires a reparar a situação com um casamento em regra.

Marcado com efeito o casamento, entra em cena o Juca, irmão de Mafalda, que esbanjava dinheiro com bebida e jogo. Quando sabe das aventuras do filho, o coronel fica alarmado por duas razões: um eventual escândalo poderia comprometer o casamento projetado e sua própria candidatura à diretoria do Banco Comercial. Não obstante, Juca passa a relacionar-se com Lúcia, costureira e filha de Valentina, que pedia esmolas pelas ruas de Salvador. A moça engravida, mas D. Teresa, a mãe de Juca e Mafalda, opõe-se a essa reparação porque a moça, além de pobre, era parda. O coronel resolve o problema com a sua inventividade, enviando aos jornais *mofina* em que se acusavam Valentina e Lúcia de explorarem a boa fé de moços incautos. O caso não modifica o comportamento de Juca, que, sem dinheiro, contrai empréstimos vultosos assim como o estróina Brás Cubas, personagem de Machado de Assis. Esgotados todos os recursos, Juca rouba cadeia de ouro do hóspede, que descobre o furto, mas, para poupar-se aborrecimentos, se cala, por desconfiar de empregada da casa.

D. Teresa, temendo a eclosão de um grande escândalo, ansiava pela realização do casamento de Mafalda e Pires e pela ida dos noivos a São Paulo, o que suscita comentários irônicos ao narrador.

Já se viu uma sogra desejar viver longe do genro, de boa vontade renunciar à tutela ilegal que todas se arrogam e dispensar a gostosa missão de reguladora da paz doméstica, ditando às jovens esposas quando devem destilar os ciúmes ou fazer explosão, fingir o arrufo ou lançar os pratos da mesa abaixo, dormir voltadas para a parede ou deixar os maridos ao relento (MARQUES, 1888, p. 162).

Antes do casamento da irmã, ainda houve tempo de Juca ameaçar suicidar-se, o que revolucionou a casa e deixou Antunes e D. Teresa desesperados. Entretanto, Juca troca o melodramático suicídio, no qual nunca pensara seriamente, por uma prosaica bebedeira. Com sua encenação, consegue, não obstante, obter várias concessões dos pais à sua vida boêmia.

Na cerimônia de casamento de Mafalda e Luciano Pires, há abundância de comida, bebida e discursos. Juca aproveita a ocasião para tomar liberdades com as amigas da irmã, o que suscita ao narrador explicações naturalistas.

Quem o governava não era mais o livrinho das *Regras de bem viver*, era o seu sangue, seu instinto, sua animalidade ferosa, pruída incessantemente pelos desejos carnis (MARQUES, 1888, p. 195).

Após o casamento, Mafalda e Luciano Pires deixam a Bahia, onde Juca continua sua existência dissoluta. Pouco depois, chega a Salvador epidemia de cólera. Juca e D. Teresa apresentam os sintomas da doença e morrem. O coronel deixa a sua casa, flerta com uma das Castros, mulheres de seu círculo de amizades, mas decide afinal mudar-se para São Paulo a fim de fugir da epidemia.

Nas páginas finais, há uma cena decalcada do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, onde Julião, que estivera ausente de Lisboa, vai à casa de Jorge e encontra-a fechada em decorrência da morte de Luísa. Depois, Julião encontra o amigo hospedado na casa de Sebastião. Em *Uma família baiana*, o professor Manoel dos Passos, que estivera acamado por vários dias, vai à casa do coronel Antunes, mas não encontra ninguém. Vem, depois, a descobrir o amigo hospedado na casa das Castros, onde se abrigara após as mortes da esposa e do filho.

Há outras marcas de Eça de Queirós no romance. No terceiro capítulo, as personagens são apresentadas coletivamente mediante uma reunião social, a

exemplo do que ocorre em *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Além disso, o solene João Bernardo é uma espécie de conselheiro Acácio baiano.

Assim como em *Lar*, há no romance de Xavier Marques uma manifestação do narrador contra a promíscua convivência entre as donzelas burguesas e a criadagem.

Não há nada tão comum em certos lares onde se abriga a nossa combatida fidalguia, como se ver a gentil patroazinha, esquecida das conveniências a que *noblesse oblige*, cavaquear familiarissimamente com a criada manzorra e faladeira (MARQUES, 1888, p. 121).

Como conseqüência, a educação moral das moças ficava tacitamente a cargo das criadas.

... é de todo natural que a noiva inexperiente fosse socorrer-se à experiência da *ama*, pedindo à sabedoria dessa ignorante o que lhe faltava para ficar inteirada do papel, ativo e passivo, que tem a desempenhar uma senhora casada (MARQUES, 1888, p. 122).

A típica família da elite baiana descrita por Xavier Marques está corrompida por imoralidade, egoísmo e hipocrisia. A cidade de Salvador, por sua vez, literalmente não cheira bem. Ao passar pela primeira vez perto da Misericórdia, Luciano Pires fica impressionado com o mau cheiro causado por fezes, lixo etc. A propósito, o narrador faz o seguinte comentário: “No entanto, digamo-lo por honrar as nossas tradições de desasseio [sic], o paulista não sabia da missa a metade” (MARQUES, 1888, p. 41).

O romance *Uma família baiana* contém um ataque frontal aos críticos literários, “uma classe de escrupulosos cujos narizes estão sempre a farejar, nos livros modernos o *fartum* dos canos de esgoto” (MARQUES, 1888, p. 123), mas que sempre se mostram tolerantes com as licenças da literatura antiga. A argumentação de Xavier Marques contra esses críticos é tipicamente naturalista: “Querem para seu deleite uma natureza mutilada, convencional, onde só haja perfumes, luz, saúde, beleza, bondade, virtude, grandioso, puro (sic)” (MARQUES, 1888, p. 123).

Entretanto, a despeito desses critérios estéticos naturalistas e da dívida evidente com Eça de Queirós, *Uma família baiana* é um romance movimentado e repleto de situações cômicas e/ou equívocas como um *vaudeville*.

Em *Hortência*, Marques de Carvalho documenta usos e costumes de Belém do Pará como a festa do Círio de Nazaré e a venda ambulante de açaí, mas seu propósito principal é o de narrar um caso de alcova, em que a protagonista é reduzida pelo próprio irmão, Lourenço, à condição de escrava sexual. De “frio temperamento” (CARVALHO, 1989, p. 68), *Hortência* aceita com fatalismo submeter-se à relação incestuosa. O sanguíneo Lourenço encontra no corpo da irmã a satisfação de seus “fantasiosos sentidos de mulato saudável” (CARVALHO, 1989, p. 78). Nessa caracterização da personagem, nota-se uma especificidade do naturalismo brasileiro. A hereditariedade, concepção fundamental do ciclo dos Rougon-Macquart, passa a ser compreendida como pertencimento a uma raça. Para caracterizar o temperamento da personagem, o romancista vincula-a a uma determinada raça; a constituição psico-fisiológica de seus ascendentes não é considerada relevante. Dessa perspectiva, o mestiço seria, via de regra, sensual, indisciplinado, preguiçoso, violento etc. Em *Hortência*, o mulato Lourenço, além de estuprar a irmã, envolve-se com mulheres casadas, rouba e espanca a mãe, briga com outros homens pelo privilégio de dormir com certas prostitutas, foge

da polícia, abandona o trabalho para viver às custas da irmã, entrega-se à bebida e, finalmente, esfaqueia a irmã porque esta não lhe dera dinheiro.

Igualmente ambientado na região Norte do Brasil, o romance *O missionário*, de Inglês de Sousa, foi provavelmente inspirado em *La faute de l'abbé Mouret* (1875), de Zola. Recém-egresso do seminário de Belém, onde se destacara pela viva inteligência, o padre Antônio de Moraes decide iniciar a sua carreira eclesiástica em Silves, pequena cidade que não dispunha nem mesmo de jornal. Idealista, o novo pároco procura desempenhar com denodo todas as suas funções sacerdotais. Entretanto, suas iniciativas são recebidas com indiferença ou até mesmo com hostilidade pela maioria dos fiéis, que, não obstante, reconhecem as qualidades do religioso, entre as quais se destacava a castidade, justamente por ser delas a mais inusitada. Em desespero de causa, padre Antônio profere violento sermão contra o desprezo pela religião e contra as festas e licenciosidades da tradicional colheita das castanhas, que estava para iniciar-se. O sermão, em que se descrevem de modo vivo os castigos infernais, impressiona os fiéis, mas não impede que, logo depois, a cidade fique deserta com a fuga de boa parte da população para os castanhais.

Deprimido com o fracasso de sua pregação e espicaçado pelo escárnio de um livre-pensador local, que dizia não existirem padres brasileiros com coragem e abnegação suficientes para catequizar os índios, o padre concebe o projeto de ir em missão evangelizadora à aldeia dos mundurucus, índios antropófagos. Em companhia do sacristão Macário, que, contrariado, alimentava esperanças de dissuadi-lo a tempo da missão que lhe parecia insensata, o padre enfrenta inúmeros perigos e provações até ser abandonado em plena floresta amazônica por seu companheiro quando ambos se vêem frente a frente com índios. Ao contrário do que julgara Macário, não são canibais, mas pacíficos índios catequizados, os que vão ao encontro do padre e, depois, levam-no para o seu sítio, onde o padre recupera as forças depauperadas. Nesse ambiente bucólico, que lhe lembrava a fazenda onde fora criado, o padre Antônio conhece a mestiça Clarinha, filha natural do padre João da Mata, que, quando vivo, costumava passar longos períodos de descanso naquele retiro.

Longe da "civilização" e tratado com desvelos carinhosos pela adolescente Clarinha, o padre quebra seus votos de castidade na sombra convidativa das árvores de cacau. Como ocorre com Serge Mouret no Paradou criado por Zola, a natureza agradável da propriedade rural cercada pela floresta amazônica excita a sensualidade do padre, fazendo despertar o seu "temperamento de campônio livre e robusto" (SOUSA, 1987, p. 210). No entanto, ao contrário de Mouret, o padre Antônio não perdera a memória; servindo-se indiferentemente ora do "senso comum do campônio" (SOUSA, 1987, p. 185), ora de uma "filosofia egoística e chicaneira" (SOUSA, 1987, p. 2007), o padre paraense convence-se de que a situação era tolerável e reversível e, por isso, peca *voluntária e conscientemente*. Mouret, ao contrário, ao recuperar a memória e tornar-se consciente de seu erro, arrepende-se, abandona Albine e, a despeito de alguma hesitação, retoma suas funções sacerdotais. O padre Antônio, ao contrário, teme apenas que um eventual escândalo prejudique a sua carreira. Quando descobre que os relatos fantasiosos de Macário criaram-lhe em Silves uma santa reputação de missionário audaz, resolve voltar à sua paróquia acompanhado de Clarinha, a quem convenientemente instalaria em sítio afastado da cidade para poder desfrutá-la com discrição. Nesse particular, o padre Antônio lembra os padres cínicos de Eça de Queirós.

Inglês de Sousa é superior a Marques de Carvalho, pois cria personagens ricas como o sacristão Macário, que, posto ao lado do quixotesco "missionário da

Mundurucânia”, torna-se uma espécie de Sancho Pança paraense. Sousa narra sua história com um tom irônico que não poupa nem mesmo o anticlerical Chico Fidêncio, medíocre portador das idéias modernas. Consegue realizar, enfim, uma representação bem abrangente de uma típica povoação amazonense com toda a sua complexidade política e social. Entretanto, assim como Carvalho, Sousa incide na visão negativa do mestiço, visto como uma tentação e uma ameaça por sua sensualidade. Clarinha, que possuía uma “linda boca vermelha de lábios fortes e carnudos” (SOUSA, 1987, p. 195), portava o “cheiro afrodisíaco das mulatas paraenses” (SOUSA, 1987, p. 192) que pôs a perder um padre idealista.

Também mestiço é o protagonista d'*O cromo*, romance de Horácio de Carvalho. Dr. Teixeira, porém, é uma espécie de herói naturalista, que se conservou casto até os trinta e três anos para poder dedicar-se integralmente à ciência. Médico do interior de São Paulo, passa a tratar Ester, filha de um rico cafeicultor. A jovem padece com delírios, dores de cabeça e hemorragia. O médico trata-a com hipnose, pois tem a convicção de estar diante de um caso de histeria. Com o êxito do tratamento, Dr. Teixeira conquista o respeito e a amizade de Ester, por quem se apaixona. A moça, no entanto, morria de amores por estudante de Direito que vira uma única vez em um certo baile; o rapaz era loiro, além de possuir olhos azuis e pele clara. A pretexto de assegurar a saúde da filha, o major Cornélio muda-se com toda a família para a cidade de S. Paulo, onde depois Ester encontra-se casualmente com o estudante, mas, ao conhecê-lo melhor, decepçiona-se com a sua vulgaridade. O caminho fica, portanto, aberto para as investidas do médico, que passa a corresponder-se com Ester. Ainda no interior, o Dr. Teixeira rende-se, no entanto, aos encantos de Tonica, uma mulata de corpo escultural. Quando já não se sentia com forças para livrar-se da amante, o médico também parte para a capital deixando a clínica aos cuidados de colega recém-formado. Em São Paulo, é muito bem recebido pela família de Ester e tem ocasião de tratar com êxito de sua mãe, D. Eufrásia, que sofria com os males da menopausa. Antes de fazer um pedido de casamento em regra, combina com Ester uma entrevista no gabinete da moça para quando o pai e o irmão dela estivessem ausentes. Chegado o dia do encontro, o médico ministra sonífero à mãe da moça. Depois, à noite, a sós com Ester, hipnotiza-a para conter-lhe a crescente exaltação e para poder apreciar a nudez de seu corpo virgem, que não obstante deixa intacto. Logo depois, o médico faz o pedido e celebra-se o casamento. Dr. Teixeira e Ester tornam-se um modelo *higienista* de felicidade conjugal. Note-se, entretanto, que o médico respeitou a virgindade da rica herdeira branca, mas não hesitou em relacionar-se sexualmente com a mulata Tonica, companheira de um amigo seu. Ricardo, irmão de Ester, abusa, por sua vez, de criada da família; esta moça, que também era mestiça, engravida. Mais uma vez, representa-se o mestiço como desencadeador e objeto da lascívia do branco.

O cromo é um mau romance, mas é também um belo catálogo de características do naturalismo brasileiro. Ambos os protagonistas são devotados à ciência; mencionam-se na narrativa autores e obras científicas. O livro contém episódios eróticos como a exibição dos corpos nus de Tonica grávida e de Ester hipnotizada. O narrador não hesita em mencionar saliva, sangue, pus e outras secreções e excreções do corpo humano como as descritas em *La terre*, de Zola², e disserta sobre questões contemporâneas como a campanha abolicionista, o separatismo republicano paulista, a expansão urbana de São Paulo e a vida social dos barões do café. Não há, entretanto, qualquer inter-relação mais

² Nas páginas 344, 381 e 386 da edição de 1980 aqui utilizada.

evidente entre os problemas políticos e sociais contemporâneos abordados e a vida das personagens. *O cromo* é um romance típico do naturalismo brasileiro até mesmo pelo romantismo residual que reponta na caracterização das personagens e nas descrições de paisagens.

Ambientado no interior paulista como *O cromo*, o romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, também apresenta um par de protagonistas apaixonados pela ciência. Órfã de mãe, Helena (Lenita) recebera uma educação *masculina* por desejo do pai, que lhe assegurou o estudo de várias ciências e línguas e franqueou-lhe a leitura de todo e qualquer livro. Barbosa, filho de um rico fazendeiro, pudera morar na Europa, onde estudara e convivera com grandes cientistas.

Ao perder o pai, Lenita fica muito abatida e procura recuperar a saúde na fazenda do coronel Barbosa, que fora tutor de seu pai. Na propriedade rural, a doença agrava-se, mas é curada com apenas uma injeção. O coronel tinha um filho, já maduro, que se encontrava nas longínquas margens do rio Paranapanema, onde fora caçar. Lenita ouve falar desse homem, que já fora casado, e passa a idealizá-lo como um refinado cavalheiro. Quando Barbosa volta e apresenta-se diante dela enlameado, com a barba e o cabelo crescidos e com o hálito recendendo a cachaça, a moça decepciona-se profundamente e fica até mesmo indignada porque ele, sem muita conversa, logo se tranca no quarto alegando uma já antiga enxaqueca. No dia seguinte, Barbosa procura-a no pomar com roupas limpas e elegantes e trata-a com distinção e delicadeza. O casal logo inicia uma longa e erudita conversa sobre botânica. Nos dias seguintes, fazem com aparelhos adquiridos por Barbosa experiências de física e química e traduzem trechos de autores latinos.

Quando o relacionamento *científico* entre os dois ia de vento em popa, Barbosa vê-se obrigado a ir a Santos resolver problemas financeiros do pai. Entristecida com a iminente partida do amigo, Lenita dispõe-se a arrumar-lhe as malas. Ao sentir o cheiro de que o quarto de Barbosa estava impregnado, Lenita sofre um ataque histérico.

De São Paulo, Barbosa envia a Lenita uma longa carta repleta de erudição científica em que disserta sobre a estrada de ferro Santos-Jundiaí, São Paulo, a serra do Mar e o litoral paulista. Somente no final da missiva, confessa ter pensado em Lenita.

Quando Barbosa volta, o casal abandona os livros e os aparelhos científicos para dedicar-se às caçadas. Barbosa prepara para Lenita uma ceva no meio da floresta, onde a moça abate vários animais. Entretanto, nesse mesmo lugar, Lenita é picada por uma cascavel. Mesmo socorrida por Barbosa, que suga o lugar atingido para retirar parte do veneno e toma todas as providências necessárias, Lenita teme morrer. Nessa hora extrema, confessa seu amor por Barbosa, que então simplesmente a beija na testa.

Sentindo-se de todo recuperada da ação do veneno, Lenita entra furtivamente no quarto de Barbosa à noite. Inicia-se, a partir de então, uma longa série de encontros amorosos a princípio no quarto de Lenita e, depois, em plena natureza.

Uma nova viagem de Barbosa vem a interromper o idílio. Entediada, Lenita vai ao quarto do amado e, ao mexer em suas gavetas, descobre relíquias de antigas conquistas amorosas. Presa de ciúmes retrospectivos e considerando Barbosa um "dom-João de pacotilha", Lenita sente-se usada. Ao descobrir logo depois que estava grávida, Lenita decide deixar a fazenda para casar-se segundo os preconceitos da sociedade.

Quando retorna à fazenda, Barbosa sente o vazio deixado pela moça e recrimina-se por ter-se apaixonado. Dias depois, Barbosa recebe uma carta de

Lenita, em que a moça trata longamente do progresso urbano, social e econômico de São Paulo. Somente no final da carta, revela estar grávida e à procura de um casamento de conveniência que proporcionasse um pai socialmente aceitável ao seu filho.

Curiosamente, esse romance naturalista apresenta um final melodramático. Barbosa aplica-se veneno e sua mãe, que havia anos não andava, deixa a cama e arrasta-se até o quarto do filho para presenciar a sua agonia. *A carne* é um mau romance, pois suas personagens concebidas *a priori* estão apenas esboçadas e são incoerentes. Lenita, por exemplo, que tão avançada mostrava-se e tão indiferente parecia diante dos preconceitos sociais, entregando-se a um homem separado, descobre no final do romance que não é amor aquele “que não tenda a santificar-se pela constituição da família, pelo casamento legal” (RIBEIRO, 1991, p. 141).

A despeito disso, *A carne* é, de todos os romances aqui analisados, o que mais diretamente trata da questão servil. Os escravos são, a princípio, alvo da piedade da *Lenita que possui sólida formação humanista* e, depois, vítimas do sadismo da *Lenita que sofre de histeria*. Os escravos são, também, parte da *paisagem natural* quando se amam sob as vistas excitadas de Lenita e são parte da *realidade econômica* quando movem o engenho ou interrompem seu funcionamento ao serem apanhados nas engrenagens. O narrador revela os castigos físicos a que se submetiam os escravos e a justiça sumária que se ministrava com a complacência do fazendeiro, mas trai seu preconceito racial ao atribuir aos escravos uma “catinga africana, indefinível, que doía ao olfato” (RIBEIRO, 1991, p. 64) e uma linguagem que era uma “algaravia bárbara, horripilante, impossível de reproduzir” (RIBEIRO, 1991, p. 97). O narrador também menciona a “maledicência característica da raça negra” (RIBEIRO, 1991, p. 137).

Dos romances de 1888, *A carne* é o que presta o maior tributo a Zola. Júlio Ribeiro dedica o seu livro “ao príncipe do naturalismo Emílio (sic) Zola”, a quem se dirige em carta transcrita com verso emprestado de Dante: “Tu duca, tu signore, tu maestro”. Nesse paratexto, Ribeiro pondera que a dedicatória seria provavelmente agradável ao grande escritor: “Porquoi pas? Les rois, quoyque gorgés de richesses, ne dédaignent pas toujours les chéfits cadeaux des pauvres paysans” (RIBEIRO, 1991, p. 07). Essa homenagem de um brasileiro, datada de 25 de janeiro de 1888, talvez fosse um desagravo ao grande escritor francês, que fora tão asperamente criticado no ano anterior pela publicação do romance *La terre*. Em *A carne*, assim como no episódio mais escandaloso de *La terre*, um touro fecunda uma vaca. Lenita, ao contrário de Françoise, não intervém, mas apenas contempla a cena à distância. Segundo o narrador, Lenita considera o ato fisiológico “grandioso e nobre em sua adorável simplicidade” (RIBEIRO, 1991, p. 61). Em *La terre*, Jean contempla a cena impassível porque, simplesmente, “c’était la nature” (ZOLA, 1980, p. 37).

Apesar de proclamar-se discípulo de Zola, Júlio Ribeiro não realiza um estudo satisfatório da questão fundiária e da cultura camponesa como Zola fez em *La terre*. De todos os romances publicados em 1888, somente Inglês de Sousa segue à risca o exemplo de Zola ao escrever *O missionário*, que contém uma análise abrangente de uma sociedade provinciana com suas várias classes e tipos sociais, além de discutir questões polêmicas como o celibato dos sacerdotes católicos. Diga-se, entretanto, que nenhum dos romances aqui considerados trata de modo conseqüente da escravidão, o mais grave problema social do Brasil no final do Império; em *A carne*, os escravos fornecem pretextos para evidenciar a histeria de Lenita. Provavelmente, o racismo pseudocientífico, que

se revela nas considerações preconceituosas e estereotipadas dos narradores sobre negros e mulatos, vistos como um perigo e uma tentação para os brancos, comprometia uma discussão mais aprofundada da questão servil.

Como se nota claramente em *Uma família baiana*, os romances de 1888 ainda trazem fortes marcas queirosianas em determinados episódios, na descrição de espaços e na caracterização e apresentação de personagens, mas já são tributários de Zola na importância atribuída ao temperamento e à fisiologia, na coragem em abordar temas polêmicos como o incesto, no cientificismo e no tratamento franco e ousado da sexualidade. No entanto, nesses romances já se nota a constituição de uma linhagem de personagens nacionais, representada pelas históricas Ester (*O cromo*) e Lenita (*A carne*), prováveis descendentes de Magdá, protagonista do romance *O homem*, relativo sucesso de público do ano de 1887.

SIMÕES Jr., A. S. Between Zola and Eça: Brazilian Naturalism at its zenith (1888). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 11-20, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

AZEVEDO, A. *O homem*. Posfácio de Letícia Malard. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CARVALHO, H. de. *O cromo: estudo de temperamentos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Carlos Gaspar da Silva, 1888.

CARVALHO, M. de. *Hortência*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

MALLET, P. *Lar*. Rio de Janeiro: Tipografia Central, 1888.

MARQUES, X. *Uma família baiana*. Bahia (sic): Imprensa Popular, 1888.

MIGUEL PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, J. *A carne*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

SOUSA, I. de. *O missionário*. São Paulo: Ática, 1987.

ZOLA, É. *La terre*. Paris: Gallimard, 1980.

Recebido em 23/11/2011; Aprovado em 25/02/2012

A INTER-RELAÇÃO DOS PERCURSOS NARRATIVOS DE *AMARELO MANGA*: UM ESTUDO SEMIÓTICO

Tieko Yamaguchi Miyasaki*
Cléber Luís Dunge**

Resumo

O presente artigo analisa o filme de Cláudio Assis, *Amarelo manga* (2003), apoiando-se na teoria semiótica da narrativa, de orientação francesa. Focaliza centralmente a estrutura narrativa e o dinamismo de seus actantes, nas diferentes histórias que se passam na cidade de Recife, mais especificamente no Texas Hotel, e cujas personagens compõem uma coletividade mergulhada num mundo sórdido, enfermiço.

Palavras-chave

Amarelo manga; Cinema; Mundo enfermiço; Narrativa; Sordidez; Teoria semiótica.

Abstract

This article examines the film *Amarelo manga* (2003), directed by Cláudio de Assis, relying on French semiotic theory of narrative. It focuses on the narrative structure and dynamism of its actants in different stories that occur in Recife, specifically in the Texas Hotel, the characters of which make up a community steeped in a sickly sordid world.

Keywords

Amarelo manga; Cinema; Dirtiness; Narrative; Semiotic Theory; Sickly World.

* Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra - MT. E-mail: tymctba@hotmail.com

** Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP - São Paulo - SP. E-mail: cleberld@hotmail.com

Introdução

Amarelo manga (2003), filme de Cláudio Assis, narra a vida de personagens que se submergem em um universo corroído e degenerado. Despido de qualquer traço romântico ou idealista, o filme aborda o cotidiano degradado de personagens guiadas por suas paixões e desejos. O contexto é a periferia de Recife, principalmente um hotel decadente, já quase cortiço, denominado ironicamente de Texas Hotel, e um bar, o Bar Avenida, onde se reúnem alguns fregueses assíduos, estranhos, ao redor de mesas cobertas de toalhas verdes e amarelas.

Narrativa contemporânea, pode-se dizer que é protagonizada por um conjunto variado, heterogêneo de personagens que, com suas histórias particulares, se encarregam de formar um complexo narrativo. Ainda que uma delas ocupe maior espaço, ou, em determinados momentos, uma e outra se destaquem, todas estão mais ou menos em um mesmo nível, congregando personagens de um mesmo estrato socioeconômico e, acima de tudo, tendo em comum o tom negativo, frustrante e uma temática de igual teor. É esse denominador que explica como cada história com seus personagens, ao vir à cena, para configurar-se como forma, conta como fundo com as demais, numa relação de simbiose que a alimenta e, ao mesmo tempo, interpreta. Talvez seja esta uma das forças de coesão da obra, corroborando a economia observável também quanto à diversificação espacial e ao espectro temporal.

Esse é o foco de análise do presente trabalho, para o qual nos valem da teoria semiótica da narrativa de orientação francesa, da qual apresentamos a seguir uma pequena síntese.

As histórias de *Amarelo manga*

No *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtès observam que “A narratividade apareceu, assim, progressivamente, como o princípio mesmo da organização de qualquer discurso narrativo (identificado, num primeiro momento, com o figurativo) e não figurativo” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p. 295). E, a partir daí, concluem:

No projeto semiótico, [...] a narratividade generalizada — liberada do sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas-ocorrências — é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.297).

Se, como exemplificam os autores, “A rigor, esta [a narrativa simples] se reduz a uma frase tal como ‘Adão comeu uma maçã’[...]” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.294), pode-se avaliar a dimensão da necessidade de levar-se em conta esse nível textual e sua realização nos níveis subsequentes.

Sobre a frase tomada como exemplo, explicitam os autores: “analisável como a passagem de um estado anterior (que precede a absorção) a um estado ulterior (que segue à absorção), operado com a ajuda de um fazer (ou um processo)” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p. 294).

Para que exista narrativa deve-se, portanto, considerar dois estados diferentes intermediados por uma transformação. Esse movimento, mesmo nos textos mais simples, leva a uma tensão entre os polos, gerando sentido. As obras que se organizam mesmo a partir de uma estrutura narrativa simples centralizam-se em um sujeito que passa a desejar um objeto, a partir dos

valores nele investidos pelo destinador. Destinador, segundo a semiótica greimasiana, se define como aquele que:

Comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também aquele a quem é comunicado o resultado da *performance* do Destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. Desse ponto de vista, poder-se-á, portanto, opor, no quadro do esquema narrativo, o Destinador manipulador (e inicial) ao Destinador julgador (e final) (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.115).

Nas histórias populares, na tentativa de conseguir realizar a tarefa proposta pelo destinador, o sujeito recebe, antes, o auxílio de um adjuvante para enfrentar seu opoente, o anti-sujeito. Segundo Greimas, esse auxílio significa que o sujeito é submetido a uma prova em que é investido da competência necessária para passar à prova principal. Essa primeira prova —qualificante— é promovida pelo destinador que determina os valores que serão mobilizados na história. Tal investimento modal do sujeito (que além de querer, adquire o saber e o poder necessários) se figurativiza, nas narrativas populares, como o objeto mágico que lhe permitirá enfrentar o antagonista na *performance* que lhe proporcionará obter ou recuperar o objeto perseguido. Na sequência final, o destinador, agora julgador, reaparece, sancionando positiva ou negativamente a ação do sujeito.

Os actantes, sujeito e objeto, do nível narrativo são responsáveis por papéis actanciais (tal como sujeito do querer, do poder/fazer...), e, no nível subsequente textual, ganham investimentos figurativos e passam a ser reconhecidos como atores. Ou seja, no nível figurativo os actantes aparecem já enriquecidos de traços que os individualizam e os situam na coordenada temporal e espacial.

A relação entre sujeito e objeto, num primeiro momento, se processa graças ao reconhecimento de uma falta ou carência que demanda ser sanada, ou de um erro a ser reparado, a partir da aceitação pelo sujeito da tarefa em jogo, ou seja, a partir da modalização do sujeito que aceita e julga que deve fazer o que lhe é proposto. O sujeito passa a sê-lo porque o é em relação a um objeto-valor, e este só se configura como objeto-valor porque o é para um determinado sujeito. Sujeito e objeto não existem isoladamente: é a relação entre eles que lhes dá existência semiótica.

A relação que liga sujeito e objeto é, segundo Greimas, antes de mais nada, de desejo. Ela é responsável pelas modalizações do fazer, que incluem: querer/fazer ou dever/fazer, poder/fazer, saber/fazer, as quais são definidas pelo tipo de relação que une o sujeito a seu objeto. Ou ainda, pelo tipo de objeto visado, pois este pode pertencer a duas categorias: modal, quando o valor buscado pelo sujeito for a capacitação (saber e poder) de que necessita para alcançar certa finalidade, ou seja, a potencialidade para a *performance*; e de valor, quando houver investimento em um referente *tesourável* (riqueza, *status* etc.). Uma narrativa é, assim, o resultado da passagem de um polo a outro por um sujeito que, uma vez qualificado e depois da *performance*, chega a um estado final, feliz ou não, em conjunção ou disjunção com o objeto perseguido.

Em outras palavras, como já apontamos acima, os objetos são construídos com duas finalidades: suprir as carências e responder aos anseios de alguém ou reparação de um dano. Como exemplo de dano reparado, lembramos aqui os contos infantis nos quais o herói recupera o bem perdido e é recompensado. O desejo que move o sujeito em direção a um objeto só ocorre a partir do investimento de valor em tal objeto. O referido investimento é da competência

do destinador, que, no início de uma narrativa, seria especificado como manipulador por ser ele quem persuade o destinatário a aceitar um acordo, uma tarefa — dessa forma, o persuadido se converte em sujeito da narrativa.

Nos contos infantis essa função actancial é realizada, por exemplo, pelo rei cuja filha se torna um objeto desejável devido a valores como casamento, riqueza, nobreza, poder, reconhecidos como tais, por toda uma comunidade. A perda desse objeto por qualquer razão (como seu rapto) cria uma situação de dano. É essa situação que dá início e razão à existência do herói, à entrada em cena do sujeito que, ao assumir a tarefa de reparar o dano, se faz responsável pelo processo de construção da narrativa.

De outro modo, raptada a princesa pelo vilão, o herói, aceitando os valores determinados pelo destinador (por que iria ele arriscar-se nessa tarefa?), se propõe a ir salvá-la. Pela mesma razão, quando vitorioso, no final é reconhecido e declarado herói, isto é, suas qualidades modais são reconhecidas (sanção cognitiva) e ganha como recompensa a mão da princesa e o reino (bens tesouráveis). Além dos prêmios prometidos, recebe ainda outra recompensa, qual seja, a heroificação, pois sua competência e ação vitoriosa são divulgadas à comunidade.

Pode-se considerar, em um primeiro momento, que *Amarelo manga* é formado por várias histórias de peso mais ou menos equivalentes, as quais dão origem a um número razoável de atores. Um deles é Dunga — vivido magistralmente por Matheus Nachtergaele, muito bem caracterizado no figurino e na gestualidade — que, no início da narrativa, se encontra em disjunção com seu objeto-valor, o amor do açougueiro Wellington. Na luta por ele, engaja-se um processo de sucessivas *performances* frustradas, até chegar ao estado final que confirma a disjunção inicial. Homossexual, Dunga trabalha no Texas Hotel, um dos cenários do filme, e reconhece valores como virilidade, sexualidade, em Wellington Kanibal, funcionário de um matadouro.

Kanibal, responsável pela entrega de carne em domicílio, aparece frequentemente no Texas Hotel, onde é assediado abertamente por Dunga, a quem repele com modos grosseiros. Aparentemente o repele, porque um clima ambíguo nesses encontros é criado pela manipulação por ambos da faca de cortar carne: diligentemente usada no aparar o produto bovino, tornando-o mercadoria de melhor qualidade, pelo funcionário de matadouro; nas mãos do cozinheiro de hotel, descreve movimentos que se insinuam como falas de um confronto fálico.

Com Kika, sua esposa (encarnada por Dira Paes), uma fervorosa evangélica, Wellington pensa manter um casamento estável, ainda que a sua desatenção amorosa com a mulher, por ele quase ignorada, indique as brechas por onde ramificações outras podem se insinuar. Tanto assim que mantém uma relação extraconjugal com Deise, uma vendedora ambulante.

Podemos dizer, assim, que as duas mulheres, oponentes entre si, também o são e duplamente para Dunga, do qual se espera que as elimine de alguma forma, criando uma direção à expectativa do espectador. Não é, porém, o que acontece, a obtenção do objeto não se concretiza e nenhuma sanção positiva de sua ação se verifica, porque os valores investidos por Dunga no outro (Kanibal) resultam desajustados, pelo desencontro de suas condições sexuais. Mas é justamente a sequência de investidas pelo objeto, de tentativas contra as rivais, que possibilita elevar a personagem a uma dimensão que a torna mais rica, mais interessante.

Ele se faz, portanto, sujeito modalizado pelo querer no momento em que elige Wellington como seu objeto, porque reconhece nele atributos masculinos

que o tornam desejável amorosa e sexualmente: é um homem, na força de sua virilidade, qualidade superlativizada por ser ele meio rude. A escolha do ator Chico Diaz é, nesse sentido, bastante acertada. Os traços fisionômicos que o marcam nas telenovelas, principalmente, são emprestados a essa personagem cinematográfica de forma veridictoriamente eficaz.

O destinador (inicial) na história de Dunga é seu próprio desejo sexual, que o leva a um estado de necessidade físico-amorosa, lançando-o num movimento em direção ao outro. O investimento figurativo do ator, com os predicados acima assinalados, torna Wellington o objeto com o qual se atenderia à carência dessa personagem. Dunga, sujeito desse querer, sabe que, para alcançar o objeto eleito, deve poder e saber como proceder. O patético de que se reveste a sua ação vem da desvantagem e da situação gauche de sua sexualidade, acrescida de trejeitos femininos mesclados à figura masculina.

Não se dando conta dessa condição pouco favorável, deixa-se conduzir por um crer-poder que não é verdadeiro. Ele parte do princípio de que o anti-sujeito está fora do objeto e dele mesmo, sujeito, isto é, para ele os oponentes são os atores femininos, heterossexuais, a esposa e a amante.

As investidas de Dunga, quando o outro aparece no hotel para a entrega da carne, exibindo as próprias marcas da profissão — camiseta sem manga deixando à mostra os músculos do braço, do tórax, a pouca limpeza de quem carrega fardo de tal natureza — mostram definitivamente que o anti-sujeito é de caráter intrínseco. Wellington o repele, porque é heterossexual e tem necessidade de firmar-se como macho e, assim, descarta, pelo menos aparentemente, a possibilidade de satisfazer o desejo homossexual de Dunga. De qualquer forma, o entregador faz-se sujeito de um não-querer e reage, disfórica e inversamente, às tentativas de conquista homossexuais.

Dunga, entretanto, persiste e se deixa iludir acreditando que a esposa e a amante são o anti-sujeito. É preciso ressaltar que esse obstáculo está duplicado, porque as duas mulheres manifestam os dois tipos de valores que Wellington procura numa relação amorosa. Se de um lado, heterossexual, ele se sacia com a amante, por outro, alimenta um tipo de valor curioso, uma certa devoção pela "santidade", castidade, que aos olhos dele distingue sua esposa das outras mulheres.

Dunga se engaja num poder (destruir os anti-sujeitos) falso, deceptivo e daí se empenha num saber-fazer que é também ilusório: denunciar a amante à esposa. No entanto, ele se dá conta de que desfazer o casamento não significa que Wellington o aceite. Então, toda a *performance* de Dunga torna-se vã. No final, fica implícita a sanção negativa, pois nem mesmo ele próprio referenda positivamente a sua *performance*, dando-lhe sentido. Entretanto, diga-se de passagem, um contraste sensibiliza e assegura a empatia do espectador, qual seja, o seu comportamento no domínio interno do Hotel: atencioso com relação aos demais hóspedes, pobres, enfermiços. Contudo, essa forma passional de atuar pode revelar, antecipadamente, o desfecho de sua história com Wellington, colocando-o como vítima de suas próprias paixões.

Não se pode negar, entretanto, que a sua ação seja vã na complexa rede de histórias do filme. O primeiro a sofrer as conseqüências é o açougueiro. Ocorre, em sua história, uma transformação de estados, caracterizada pela intervenção de uma *performance* alheia. O filme se abre com Wellington numa situação estável, para ele equilibrada. Inicialmente, está casado e possui uma amante, assim, aparece confirmando duplamente a sua condição de macho heterossexual. Posteriormente, passa a um estado em que é separado da mulher e da amante pela intervenção de Dunga, ou seja, o desempenho deste é de certa maneira

vitorioso, pois priva o outro não só de um objeto, mas de dois, a esposa e a amante.

Para dizer de outra maneira, se esse resultado não garante a Dunga qualquer sanção positiva, sua ação acaba, efetivamente, interferindo não só na trajetória do próprio Wellington — ao perceber que a sua dupla infidelidade, em relação à mulher e à amante, uma vez denunciada, leva-o também a uma dupla perda— como interfere ainda na história de Kika. Esta se desmascara a si mesma, quando se dá conta de que a sua “castidade” é postiça, imposta pela vontade de seu destinador social, a igreja evangélica. Do mesmo modo, interfere no percurso da amante Deise, que, além de dar-se conta da inconveniência de seu relacionamento clandestino, descobre uma nova Kika, animalizada, capaz de arrancar-lhe parte da orelha.

A comparação entre o estado inicial e o estado final, de Wellington, demonstra que em relação a essa personagem ocorre uma inversão, a passagem da conjunção à disjunção não é simplesmente relacionada aos objetos exteriores. Após a certeza da solidão, um sentimento de desconforto passa a dominá-lo e um novo estado passional se instala decorrente da desestruturação de seu universo mental. Isso o torna um novo sujeito cognitivo e passional.

Para colocar em outros termos, nesse contexto de histórias interrelacionadas, a ação de Dunga, na tentativa de obter um novo estado positivo, agindo sobre o destino de Wellington, é uma intervenção equivocada, pois na verdade o anti-sujeito é o próprio objeto no qual investira deceptivamente os valores perseguidos. Assim, Wellington, ao atuar como sujeito, passa a ter como anti-sujeito o próprio Dunga, cujo desejo desencadeia a mudança responsável pelo seu novo estado disjuntivo. Wellington não é movido pelo desejo de mudança, mas de manutenção do aparente estado de conjunção inicial, ou seja, visa a voltar a ser o que fora. Dessa forma, a ação de Dunga priva-o duplamente dos objetos escolhidos.

A mudança de estado interfere também na estrutura modal, já que o sujeito passa então a manter uma relação de impotência, de não-poder, porque alguns valores investidos em seu casamento se desmascaram. Por parte da mulher, fidelidade, confiança são verdadeiras? Quem é mesmo Kika? Não a mulher dócil, espiritualizada, a que se deixa em casa sem problema e que ali o espera com a comida pronta? Quem é ele agora? Não mais o macho satisfeito, dono de seu reino. Passionalmente, reage deceptivamente: Wellington passa a nutrir certo ódio por Deise, pois acredita que ela é o anti-sujeito responsável pela perda da esposa, uma leitura equivocada, como vimos.

A trajetória de Kika

Vejamos, agora, o percurso de Kika. Em um primeiro momento, a personagem encontra-se em uma espécie de pseudo-conjunção no casamento, pois percebe este como um contrato fiduciário em que a sua crença no dizer-verdadeiro do parceiro se desfaz. No contrato fiduciário, o objeto da persuasão é a veridicção, o dizer-verdadeiro do enunciador, que espera como contraparte o crer-verdadeiro pelo enunciatário, para que assim as partes sejam convencidas do valor do objeto em jogo. Para Kika, na dimensão pragmática, o casamento se converte numa espécie de prisão ou pelo menos de não-liberdade, e não numa conjunção eufórica, amorosa. Ao ser dominada pelo marido, nele não encontra o companheiro-amante — numa perspectiva excludente, ele é amante no espaço englobante da cidade, do qual ela é mantida distante.

O nome do marido de Kika, Wellington Kanibal, expressa uma imagem (criada por ele mesmo ou pela comunidade, mas que ele assume) superlativa do conteúdo “macho”. Wellington, o que sabe, aquele que tudo pode fazer — por isso, Kanibal, o que deglute, o que ingere o outro, o outro humano. Cabe lembrar ainda outras possibilidades semânticas associadas à denominação Wellington Kanibal — com o prenome, de origem estrangeira, pretende-se passar um sentido de civilidade, avanço, progresso; além disso, por estar acrescido de um cognome iniciado pela letra “K”, torna-se sugestivo não só quanto ao valor denotativo decorrente da profissão (carniceiro), como também remete à singularização do nome, tão ao gosto popular, por meio do emprego da letra de origem grega para reforçar o estrangeirismo do nome. É o “K” de Kanibal que percebemos inscrito na parte posterior da cabeça da personagem. Em contrapartida, em dois momentos pelo menos, ele se refere de forma eufórica à esposa, demonstrando ter uma imagem, alienante e alienada, da mulher: pura, religiosa, desprendida do chão.

Na trajetória de Kika encontram-se dois destinadores sociais, coletivos que se confrontam. O primeiro (inicial, portanto manipulador, segundo a proposta semiótica greimasiana), que a princípio parece ser a religião, ou a igreja evangélica, não transfere ao sujeito a competência modal para uma atitude efetiva; ao contrário, interfere em seu comportamento neutralizando a sua ação, porque a leva a crer na instituição de um tipo de casamento em que se crê como verdadeira a exigência do recato feminino.

A igreja ao impor o dever de respeitar as leis do casamento, assim conceituado, obriga o sujeito a lidar com uma modalização em que não ocorre sincretismo actancial, ou seja, os papéis de destinatário e destinador não são exercidos pelo mesmo ator. Não é Kika quem quer, mas a igreja-destinadora. A igreja impõe ao sujeito o dever, sobredeterminando o querer deste. O sujeito assume o querer do destinador (respeitar os preceitos religiosos), transformando-o em dever. A aceitação desse contrato imposto leva a uma situação de paralisação, de imobilidade do sujeito, preso à situação assim criada.

O manipulador exerce sobre o sujeito a função de mantenedor, provendo o sujeito apenas do necessário para a conservação do estado atual — manter-se fiel no casamento — uma vez que ele não altera o seu estado modal e a ação transformadora é convertida em um não-fazer-ser. O destinatário se sujeita à vontade do destinador que simula conferir poder de decisão ao sujeito.

Por isso, Kika parece acreditar que não deseja a competência necessária para interferir em sua situação presente. Esforça-se por não querer desejar, ou ainda, crer não poder fazer. Essas modalizações inibem o desejo do sujeito para que ele não realize a transformação que o tornaria, aos seus olhos e aos do destinador, desobediente e, portanto, um pecador. Dessa perspectiva, a oposição fundamental ficaria representada da seguinte maneira: recato/vida versus liberdade/morte, já que se orienta pelo princípio biunívoco cristão bem/recompensa, mal/punição.

Tal perspectiva é evidenciada por meio da linguagem gestual explorada pelo filme. O desconforto, inquietação e insatisfação da personagem criam uma fissura, uma brecha que se traduz pela pergunta: Kika crê, mesmo, dever ser assim? É nesse contexto que interfere a ação de Dunga. Como diria Roland Barthes (1972) é um momento de risco, em que a opção do sujeito é a responsável pela direção que a narrativa possa tomar.

Sedução e provocação

Passemos agora ao segundo destinador, também coletivo, o qual talvez possa ser representado como a personificação do meio degenerado dessa coletividade. Sua força vem do fato de que nele atuam e vigoram valores contrários aos da igreja evangélica, num confronto de anti-destinadores em ação. Impulsionada pela carta (enviada por Dunga, na qual denuncia a infidelidade de Wellington), Kika se sente livre para desobedecer às leis impostas pela religião, pela sociedade ou pela instituição do casamento. Doravante, é tomada não se sabe bem se pela sedução, pelo desejo de perverter-se, ou se pela tentação de transgredir. Esse jogo, de um lado, desencadeado pela mensagem da carta, de outro, ativado pelo próprio desejo de Kika, permite que aflore, nela, a sensação de potência que a liberta da passividade. Assim, sai do espaço privativo da casa-cozinha para o espaço outro, coletivo, até então de domínio exclusivo do marido.

A sedução e a provocação, segundo o entendimento semiótico, são as figuras que assumem o fazer persuasivo, por meio das quais o destinador intenta levar o sujeito a fazer alguma coisa, pelo saber: aquele declara de alguma forma saber da competência ou incompetência do outro, levando-o a não poder deixar de aceitar o que lhe é proposto, sob risco de negar ou aceitar imagem que se lhe oferece. Nessa perspectiva, “Kika é capaz de..” ou “Kika é incapaz de..”. De igual modo, na tentação e intimidação castradora sustentada pelas instituições, a persuasão se faz pelo poder do destinador, em que se coloca em jogo um objeto-valor: na tentação, diz-se que “Kika terá a desforra”; ao contrário, na intimidação, assegura-se que “Kika não terá a desforra”.

Qualquer que seja a forma, a ação de Dunga, decorrente de uma percepção deceptiva de sua competência, acaba ricocheteando na história de Kika, como se viu acima. A sua carta converte-se em objeto mágico doado ao sujeito (Kika), possibilitando-lhe transformar a competência modal. Dessa forma, a esposa de Wellington passa, primeiro, a querer-querer, a sujeito que deseja desejar, e, em seguida, a sujeito que se pergunta se sabe e pode, se está dotada da competência para fazer-se outra.

Em outras palavras, a denúncia anônima potencializa em Kika o conflito já instalado, pois sofre a ação de um outro destinador coletivo; novamente uma modalização inicialmente exotática, que lhe revela a falsidade dos valores creditados ao casamento (fidelidade, respeito, felicidade etc) e lhe confere, em contrapartida, o querer e o poder-fazer, em contradição com o seu primeiro estado inicial de *crer não-querer-querer* e, portanto, não querer prosseguir no percurso que assim se iniciaria.

O não-querer-querer inicial de Kika é caracterizado por uma espécie de resistência passiva, segundo Greimas. Sob este ponto de vista, Kika torna-se verdadeiramente sujeito apenas depois da doação do objeto mágico que nela exacerba a tentação da liberdade. Ela não-pode-não-aceitar o acordo que lhe transfere o direito ou a obrigação, o dever que convirta seu estado de esposa submissa em mulher livre (segundo estado): saindo de casa, em direção à cidade, o percurso espacial marcado no filme pelo tempo despendido é a expressão da paixão em que mergulha.

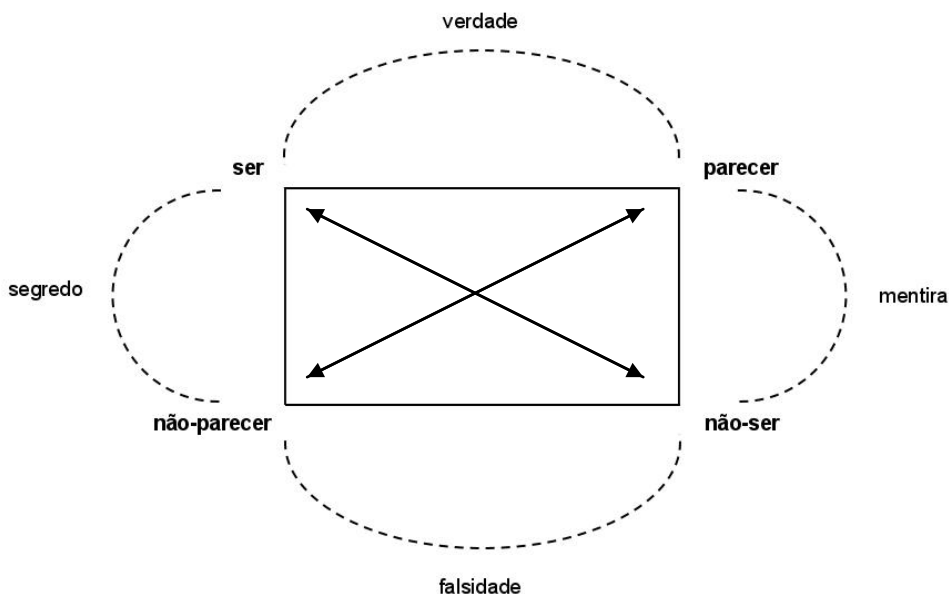
Em um primeiro momento, Kika, à semelhança das personagens dos contos maravilhosos analisados por Propp, não é, portanto, um ator sincrético que assume a função de sujeito e destinador ao mesmo tempo. Num segundo momento, entretanto, ela sincretiza os dois papéis, fazendo-se destinador, individual portando, a si mesma. Nesse processo, entende-se que o segundo

destinador — a sociedade laica — possibilita-lhe interpretar o seu estado inicial como morte, traduzida pelo conflito entre parecer e não ser (santa) que se opõe ao segundo estado em que parece e é a que pinta os cabelos de amarelo manga. A ruptura da estaticidade inicial é interpretada como dinamicidade com que se recupera (pretensamente) a vida.

A liberdade e a dinamicidade aparecem, então, aos olhos de Kika como os valores que caracterizam o outro, a coletividade de que estivera excluída. Em sua leitura, a sua nova trajetória deve constituir-se do abandono da mentira (parece, mas não é) para atingir a verdade (é e parece ser). Entra em jogo, pois, a categoria da veridicção.

A categoria da veridicção é constituída [...] pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não-parecer é chamado de manifestação, o do ser/não-ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é de decidir sobre o ser do ser (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.488).

É com essas relações que se projeta o quadrado semiótico abaixo do saber-ser:



No segundo estado, Kika emerge para o que lhe parece ser a verdade, ainda que seja a da realidade da sociedade em que agora se insere. Daí a violência da paixão investida nessa subversão, expressa na sequência forte, primeiro, à procura da rival, depois o intenso desejo por sexo, e por fim sua caminhada em busca do cabeleireiro. O grau da passionalidade pode ser avaliado pela resposta somática da personagem em sua decisão: ela não só abandona a cozinha, a sua casa, como percorre a cidade com objetivos traçados.

Neles, objetivos, intervém novamente o somático, atuando sobre a realidade e o outro: nesse nível o confronto com a rival ocorre em forma de

agressão física, expressiva por sua singularidade (arranca-lhe parte da orelha). Essa força de dominação é reiterada na forma de violência sexual, quando enfia o cabo da escova de cabelo no ânus de seu parceiro Isaac, que ela, dotada de querer e poder-fazer, buscara e escolhera no espaço aberto da rua. A seguir, ela se empenha no modo de entrar nesse (outro) mundo, em sua nova trajetória e o faz manipulando marcas sociais inquestionáveis. E, mais, sabe que é preciso expor, tornar público, divulgar.

Manda cortar os cabelos longos — marca, reconhecida como tal, de seu pertencimento a uma determinada coletividade, a dos evangélicos — e pretos, cor conotada, da mesma isotopia do recato. E os pinta, agora curtos, de amarelo, ou seja, em oposição coletivamente entendida aos valores antes imputadas aos longos cabelos pretos. Metamorfoseia-se exteriormente — não pelo loiro — mas pela cor amarela, superlativizada, esta, em *amarelo manga*.

Conjugam-se aí parecer e ser, numa dicção apaixonada. Reconhece-se nos cabelos, metonimicamente, o universo corrompido e degradado que a personagem assume agora como seu. Cria-se então um outro percurso narrativo no qual os valores em mobilização são representados, metaforicamente, pela escolha do amarelo, em grau superlativo, confirmando a isotopia forte dessa figura ao longo da narrativa, conforme analisamos em outro artigo (DUNGUE; MIYAZAKI, 2012).

Outras personagens

Além do núcleo Wellington-Dunga-Kika, algumas outras personagens com suas histórias têm destaque no filme. Uma delas é Isaac, um sujeito corrompido, degenerado moralmente. Vive em uma espécie de transe e desconhece os limites entre sonho e realidade, envolvido com drogas e pelo desejo doentio por cadáveres. É nesse contexto que se deve entender o seu interesse por Lígia (Leona Cavali), a jovem loira dona do bar Avenida.

Decompondo o percurso narrativo de Isaac, não encontramos explícita uma mudança que o torne sujeito de uma narrativa propriamente. Ele comparece à cena do filme, antes como pano de fundo para as histórias alheias. Papel, entretanto, não carente de importância, pelo contrário; ele é um dos que compõem fortemente esse cenário em que cobram sentido as histórias, as ações das demais personagens, daquele coletivo.

Nenhum fato ocorre com ele que indique uma passagem de um estado a outro; os projetos em que ele se envolve (como a conquista de Lígia) ou ações praticadas são marcados pela reiteração: assim, o seu percurso, mesmo que no nível figurativo aparente movimento, dinamicidade, na verdade é o da permanência, de uma condição extra-ordinária figurativamente dada pelo seu desejo sexual por cadáveres. Situação ambigualmente sugerida pelo carro: ao mesmo tempo em que é um instrumento que, nas mãos do sujeito, o movimenta pela cidade, pode investir-se do papel de continente que traz em seu bojo um conteúdo a que transfere a sua cor: o amarelo. Sobre Isaac escrevemos:

Se formas de presença [...] da figura da carne podem, de qualquer forma, ser lidas como manifestações eufóricas de vida, outras ou ocupam a posição contrária de morte ou, de forma mais marcante pela ambiguidade, de não-vida e/ou não-morte. A presença mais agressiva dessa figura ocorre, assim, não em forma do corpo velado de Bianor, mas dos cadáveres trazidos por Rabecão, para serem apreciados por Isaac. Estaria este só aparentemente vivo, pois na realidade a sua condição seria de não-vivo que precisaria do verdadeiro morto para, passando à condição de não-morto, reconhecer-se

como vivo, como aquele que assedia a dona do bar? (DUNGUE; MIYAZAKI, 2012, p. 11).

O desvio desse trajeto estranho poderia ver-se, pois, em seu desejo por Lígia, se este se realizasse. Mas ela não se reconhece, nem se assume como o objeto cobiçado pelos fregueses que frequentam o seu bar: entre eles, o mais incisivo é o próprio Isaac que fracassa. Pelo contrário, mulher forte, solitária, sozinha, se angustia em uma forma de reflexão existencial; é um ator que agrega, ao papel de objeto do desejo do outro, a função sincrética de destinador individual e sujeito, que, como tal, se desobriga de um dever, do dever-ser portador dos valores investidos pelo outro, a coletividade.

Com isso, no confronto com os machos, fregueses lascivos de seu bar, ela se lhes apresenta como um oponente hiponímico, fato que a transforma em anti-sujeito frente aos projetos deles. Daí a cena forte em que exhibe raivosa e despidoradamente seu sexo louro aos olhos da pequena plateia masculina de seu bar. Na aposta machista, pornográfica mais que erótica, em que os fregueses se perguntam se o loiro de seus cabelos seria natural ou não, ela responde através de um gesto em que se reconhece a figura da verdade do esquema greimasiano: parece e é loiro.

Ao recusar, pois, a condição de objeto e assumir plenamente a função de sujeito, Lígia chega ao reconhecimento, consciente, de que lhe é arrancada a possibilidade de renovação. Assim, o seu percurso não se define mais pela transitividade — desejada — gerando mudanças em seu estado como sujeito, mas pela estaticidade, pelo não-movimento.

Pode-se, desse modo, estabelecer uma homologia entre Lígia e a primeira Kika: ambas aprisionadas, confinam-se em seus espaços — no bar, na cozinha. Contudo, diferença se dá pelo fato de que, enquanto Kika, morena, a dos cabelos negros, se lança no espaço exterior, coletivo (é pela voz do locutor do programa “Sopa da Cidade” que nos inteiramos do desenlace da *performance* de Kika no dia anterior), Lígia nunca dele sai: porque traria já em si o amarelo (dos cabelos)? Ou seja, querendo ou não, por opção ou não, ela faria parte dessa comunidade?

Reconhecidas as duas personagens como compoem um mesmo paradigma, não só feminino mas, cada qual à sua maneira, de vítima do masculino, Lígia é o reverso de Kika: enquanto esta, morena, simula ser, aquela reafirma ser loira, com o que desmente esta cor como expressão dos conteúdos nela enganosamente investidos por aquela comunidade: mulher fácil, disponível. Curiosamente, em sentido contrário ao percorrido por Kika, que precisa desse signo para recuperar o que lhe fora subtraído.

Lígia abre sintomaticamente o filme. Numa focalização do alto, da posição de casa sem telhado, acompanhando-a no percurso pelos cômodos logo de manhã, ao acordar. Uma focalização já usual essa – do alto –, bem explorada em *Dogville* (2003) dirigido por Lars von Trier. Mas no filme de Assis, é possível remeter à brincadeira infantil em que meninas riscam no chão o traçado da casinha, dividida em suas repartições funcionais. A mesma obrigatoriedade, no jogo infantil, de respeitar a risca e, portanto, a funcionalidade demarcada de cada divisão, é recuperada no filme pela focalização do alto, como se um destinador, desconhecido e invisível, ali se postasse e comandasse.

Para se entender melhor a questão, talvez fosse oportuno remeter a um trecho de uma obra de Roland Barthes, *Sur Racine* (1967). Já na primeira parte do estudo sobre o teatro de Racine, intitulada “L’homme racinien”, abrindo a

análise da estrutura do teatro do dramaturgo francês, ele destaca o que denomina a “Câmara”¹. Diz ele:

Apesar da cena ser única, de acordo com a regra, pode-se dizer que há três lugares trágicos. Primeiramente, há a Câmara: vestígio do antro mítico, é o lugar invisível e temível onde o Poder está escondido: quarto de Nero, palácio de Assuero, Santo dos Santos (Sancta Sanctorum) onde mora o Deus judaico; este antro tem um substituto frequente: o exílio do Rei, exílio ameaçador porque nunca se sabe se o Rei está vivo ou morto (Amurat, Mitridates, Teseu). Quando as personagens falam sobre este lugar indefinido, é sempre com respeito e terror [...] Esta Câmara é ao mesmo tempo a morada do Poder e sua essência, pois o Poder não é mais do que um segredo: sua forma esgota sua função: mata por ser invisível (BARTHES, 1967, p. 15 – tradução nossa)².

O segundo lugar é a Antecâmara, “espaço eterno de todas as sujeições, já que é nele que se espera”³. Este é o meio de transmissão, participa do interior e do exterior, do Poder e do Evento; entre o mundo da ação e o mundo do silêncio, é o espaço da linguagem: “é nele que o homem trágico, **perdido entre a letra e o sentido das coisas**, diz suas razões” (BARTHES, 1967, p. 15 – grifos nossos)⁴.

Entre a Câmara e a Antecâmara,

Há um objeto trágico que exprime, de maneira ameaçadora, ao mesmo tempo a contiguidade e a troca, o resvalo entre o caçador e a presa: trata-se da Porta. Neste lugar se vela, neste lugar se estremece; transpô-la é uma tentação e uma transgressão: [...]. A Porta tem um substituto ativo, solicitado quando o Poder quer espiar a Antecâmara ou paralisar a personagem que nela se encontra: trata-se do Véu [...]; o Véu (ou a Parede que escuta) não é matéria inerte destinada a ocultar, é pálpebra, símbolo do Olhar mascarado, de modo que a Antecâmara é um lugar-objeto totalmente cercado por um espaço-sujeito (BARTHES, 1967, p. 15)⁵.

O terceiro espaço trágico é o Exterior:

“Da Antecâmara ao Exterior não há nenhuma transição; estão unidos um ao outro de uma maneira tão imediata quanto a Antecâmara e a Câmara. Esta contiguidade está expressa poeticamente pela natureza linear, por assim dizer, do recinto trágico: os muros do Palácio mergulham no mar, as escadarias conduzem aos navios prontos para partir, as muralhas são um balcão aberto sobre o próprio combate” (BARTHES, 1967, p. 17)⁶.

¹ Em francês, *la Chambre*. Barthes utiliza o termo *chambre* não no seu sentido usual em francês contemporâneo (quarto de dormir), mas na sua acepção mais ampla e etimológica de aposento íntimo de um edifício. Optou-se por traduzi-lo por *câmara*, termo que, em português, recobre uma acepção semelhante. Pelas mesmas razões, optou-se por traduzir *anti-chambre* por *antecâmara* (nota da equipe de tradução).

² No original: “Bien que la scène soit unique, conformément à la règle, on peut dire qu’il y a trois lieux tragiques. Il y a d’abord la Chambre: reste de l’antre mythique, c’est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie: chambre de Néron, palais d’Assuérus, Saint des Saints où loge le Dieu juif; cet antre a un substitut fréquent: l’exil du Roi, menaçant parce qu’on ne sait jamais si le Roi est vivant ou mort (Amurat, Mithridate, Thésée). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu’avec respect et terreur [...] Cette Chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence, car le Pouvoir n’est qu’un secret: sa forme épuise sa fonction: il tue d’être invisible” (BARTHES, 1967, p. 15). Todas as traduções deste texto são de Tiekko Y. Miyazaki, Orlando Nunes de Amorim e André Luiz Gomes de Jesus.

³ No original: “espace éternel de toutes sujétions, puisque c’est là qu’on Attend” (BARTHES, 1967, p. 15).

⁴ No original: “c’est là que l’homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons”. (BARTHES, 1967, p. 15).

⁵ No original: “Il y a un objet tragique qui exprime d’une façon menaçante à la fois contigüité et l’échange, Le frôlage Du chasseur et de La proie, c’est la Porte. On y veille, on y tremble; la franchir est une tentation et une transgression: [...]. La Porte a un substitut actif, requis lorsque Le Pouvoir veut épier l’Anti-Chambre ou paralyser Le personnage qui s’y trouve, c’est Le Voile; Le Voile (ou Le Mur qui écoute) n’est une matière inerte destinée à cacher, Il est paupière, symbole du Regard masqué, en sorte que l’Anti-Chambre est un lieu-objet cerné de tous côtés par un espace-sujet” (BARTHES, 1967, p. 15).

⁶ No original: “De l’Anti-Chambre à l’Extérieur, il n’y a aucune transition; ils sont collés l’un à l’autre d’une façon aussi immédiate que l’Anti-Chambre et la Chambre. Cette contigüité est exprimée poétiquement par la

E Barthes conclui:

Assim, a linha que separa a tragédia da sua negação é tênue, quase abstrata; trata-se de um limite, no sentido ritual do termo: a tragédia é ao mesmo tempo prisão e proteção contra o impuro, contra tudo o que não é ela mesma" (BARTHES, 1967, p. 17)⁷.

Lígia cumpre o ritual desgastado, tedioso, de logo ao acordar abrir o pobre bar. Transita dentro da casa, sua Antecâmara, sem saber que da Câmara um olho, invisível, a espreita. Junto ao balcão, ela descortina o terceiro espaço, o Exterior raciniano, de onde os fregueses importunos de sempre a assediam.

Como Isaac, o seu percurso é o mesmo, mas sobredeterminado por um conhecimento que se desenvolve num monólogo angustiado, através do qual ela vê e avalia os frequentadores de seu estabelecimento. Dentro de casa, seu espaço da linguagem como define Barthes, na sua revolta e insatisfação ela dá o tom em que se devem ler todas as demais histórias das demais personagens, ainda que sem a consciência que a distingue:

— Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, tudo acontece naquele dia, até chegar à noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. E vai, vai, vai... e é sem parar... [sic] (ASSIS, 2003 – transcrição nossa).

Deve ser isso mesmo que grifam a trilha sonora, muitas vezes limitada a ruídos incômodos, e a intertextualidade do filme com o poema e a música "Tempo amarelo" – o primeiro pertencente ao livro *Tempo amarelo e outros tempos* (1980), de Renato Carneiro Campos, e a segunda gravada pelo grupo Nação Zumbi. Observe-se que o poema é recitado integralmente por um "filósofo", bêbado, frequentador do Bar Avenida e a música integra a trilha sonora do filme.

Tempo Amarelo

Renato Carneiro Campos

Amarelo é a cor das mesas,
dos bancos,
dos tambores,
dos cabos,
das peixeiras,
da enxada
e da estrovença.

Do carro de boi,
das cangas,
dos chapéus envelhecidos.
Da charque!

Amarelo das doenças,
das remelas,
dos olhos dos meninos, das feridas purulentas,
dos escarros,

Tempo Amarelo

Jorge Dú Peixe, Gilmar Bola 8

Amarelo do papel que embrulha a viagem
Amarelo, amarelo
Amarelo como o canário do antigo império
Amarelo, amarelo
Amarelo do cabo da enxada
Vivendo no chão já cansado e antigo
De cara rachada
Do sorriso encardido
No rosto do povo fudido e sofrido
Com a carapaça cansada
Amarelo, amarelo
Amarelo, amarelo da Oxum
Tempo amarelo, tempo amarelo
Amarelo que todos os dias
Fazem da poeira
O calo do tempo, em vão
Amarelo do fosfato

nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique: les murs du Palais plongent dans le mer, les escaliers donnent sur des vaisseaux tout prêts à partir, les remparts son un balcon au-dessus du combat même" (BARTHES, 1967, p. 17).

⁷ No original: "Ainsi la ligne qui sépare la tragédie de sa négation est mince, presque abstraite; il s'agit d'une limite au sens rituel du terme: la tragédie est à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle-même" (BARTHES, 1967, p. 17).

das verminoses,
das hepatites,
das diarreias,
dos dentes apodrecidos...

Tempo interior amarelo.
Velho, desbotado, doente.

Que aduba a cana de açúcar no chão
Que até a cegueira enxerga
De longe ou de perto
No claro ou na escuridão
Amarelo, amarelo
Amarelo da Oxum
Amarelo...

Lígia não declara de maneira explícita o objeto faltante, não o conhece, mas o reconhece na sua ausência. Por isso reluta em aceitar a condição que o meio lhe proporciona na figura dos homens que se interessam por ela, preservando-se não apenas sexual, mas também ideologicamente. Ou confinada, solitária e mortalmente no espaço — estático — de sua casa, numa homologia — invertida — de Isaac em seu carro? Ou em homologia com os demais hóspedes do hotel, cujo descentramento, desenraizamento é expresso ironicamente pela denominação Texas Hotel?

MIYASAKI, T. Y.; DUNGE, C. L. The Interrrelation of Narrative Paths from *Amarelo Manga: A Semiotic Study*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 21-34, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

ASSIS, C. (Direção). *Amarelo manga*. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003.

BARTHES, R. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1976.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CAMPOS, R. C. Tempo amarelo. In: _____. *Tempo amarelo e outros tempos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980, s/p. Disponível em <http://cafenublado.blogspot.com.br/2010/01/amarelo-manga.html>. Acesso em 17/09/2011.

MIYASAKI, T. Y.; DUNGE, C. L. Redes isotópicas em *Amarelo manga*, de Cláudio Assis. 2012, 12 f. (Inédito).

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

PEIXE, J. D.; BOLA 8, G.. Tempo amarelo. In: *Nação Zumbi*. Trama. São Paulo, 2002.

TRIER, L. V. (direção). *Dogville*. Califórnia Filmes. Brasil, 171 minutos, 2003.

Recebido em 03/03/2012; Aprovado em 09/04/2012

CÂMARAS DO M-AR – LITERATURA E LEITURA EM MALLARMÉ E T. S. ELIOT

João Nilson P. de Alencar*

Resumo

A operação deste texto toma a crise instaurada/ora do Surrealismo como um apontamento possível para uma primeira abordagem da literatura. Dentro de um processo de deslocamento de sentido – ou ainda de atribuição errônea – pode-se ler não só a crise da representação instaurada pelos séculos XIX e XX, bem como a aposta em um texto que se configura, na derrisão de seu destino, ruína. A ruína da perda aurática do objeto de arte, que, tanto em Mallarmé como em T.S.Eliot, aparece como ideia de desaparecimento, de uma alegoria que opera o texto não mais como máscara, mas como fantasma, desvanecimento que, lido como sintoma, nos assombra e nos deslumbra.

Palavras-chave

Leitura; Literatura; Mallarmé; Poesia; T. S. Eliot.

Abstract

The reading of this text takes the crisis from the Surrealism as a possible appointment for an initial approach to literature. In the process of displacement of meaning - or even erroneous attribution – it can be read not only the crisis of representation established by the nineteenth and twentieth centuries, as well as a promise on a set text in derision of his destiny, ruin . The ruin of the loss of the auratic art object, which in both, Mallarmé as in TS Eliot, appears as the idea of disappearance, an allegory that operates no more text as a mask, but as a phantom, complacency that, read as a symptom, can haunts and surprises us.

Keywords

Literature; Mallarmé; Poetry; Reading; T. S. Eliot.

* Doutor em Teoria Literária pela UFSC. Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no CA/UFSC. E-mail: alencarjn@hotmail.com

Tabaco. *“Felizmente, para consolar-se de todo aquello, nos queda el adulterio, el tabaco de Maryland y el papel español por cigaritos” (Petrus Borel). “Llamo tabaco a lo que es oreja” (Benjamin Péret).*

André Breton – *Diccionario del Surrealismo*

Literatura. Literatura? Para tentar abordar este assunto e delinear um sentido possível, este trabalho procura no cruzamento de duas linhas/textos a matéria de seu desenho: “O cachimbo”, de Stephane Mallarmé, e “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot.

A operação deste texto toma a crise instaurada/ora do Surrealismo como um apontamento possível para uma primeira abordagem da literatura. Dentro de um processo de deslocamento de sentido – ou ainda de atribuição errônea – Benjamin Péret define o tabaco como uma “orelha”. Para além do jogo sinestésico proposto por ele, neste recorte efetuado por André Breton na montagem de um Dicionário surrealista, pode-se ler não só a crise da representação instaurada pelos séculos XIX e XX, como a aposta em um texto que se configura, na derrisão de seu destino, ruína. A ruína da perda aurática do objeto de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, conforme famoso ensaio de Walter Benjamin. Trata-se da ruína do texto moderno – ruína do cachimbo, do cigarro, quando a bipartição do artista torna agônica a sua atividade – dividido entre o ócio e o mundo da mercadoria.

O texto de Mallarmé fala de um encontro amoroso. Com seu cachimbo. Já não se trata de simplesmente refuncionalizá-lo, mas de estabelecer com ele outra relação – o cachimbo é também e, antes de mais nada, escuta, orelha. O deslocamento operado por Mallarmé transfere ao objeto características do escritor. A prosopopéia moderna encena, por um lado, a impossibilidade humana de re-ligar a aura do objeto de arte (o texto e o próprio cachimbo): “Ontem eu encontrei meu **cachimbo**, sonhando com uma longa noite de trabalho, de prazeroso trabalho de inverno” (MALLARMÉ - grifos nossos)¹. Pode-se afirmar que este tempo do re-encontro com o objeto inverte a lógica comum e propõe uma tênue fronteira entre ele o sujeito – é o cachimbo quem sonha. Esta operação acontece mediada pela noção de “tempo”. Há um tempo primeiro, entendido como jogo da memória. Deste modo, reativar o cachimbo é estabelecer os vínculos das cordas do instrumento memória (arquivo e arquivante), evocados pelo próprio Mallarmé em “O demônio da analogia”:

Dei alguns passos na rua e **reconheci** no som nulo a corda estendida do instrumento de música, que estava esquecido e que a gloriosa Lembrança certamente acabara de visitar com sua asa ou uma palma e, com o dedo sobre o artifício do mistério, eu sorri e implorei, com intenções intelectuais, uma **especulação diferente**” (MALLARMÉ, 1990, p. 65 - grifos nossos)².

Pode-se dizer que Mallarmé opera no texto uma certa “especulação” diferida, provocadora de sentidos (por ele e para o leitor, fundamentalmente).

A associação primeira do cachimbo é com uma “longa noite de trabalho, de prazeroso trabalho de inverno”. Ou de outra forma, o texto moderno de Mallarmé

¹ No original: «Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver». Todas as citações do texto original de Mallarmé foram retiradas de transcrição disponível na página da internet da Universidade de Columbia (EUA), citada no final do artigo. Por esta razão, não contarão com indicação de referência bibliográfica.

² No original: “Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son nul la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente”.

vê no cachimbo a fábrica de promoção/produção de sentidos, opondo-se à lógica fabril da mecanização dos sentidos. O texto debruça sobre si mesmo e temos, então, mais uma volta: a dobra do tempo: o tempo da lembrança e o tempo fora do tempo: "...fumar demoradamente sem se preocupar"³. Da mesma forma, o duplo sentido de "especular" nos remete a este processo: o da divagação, investigação, bem como o outro, que recai sobre o "artifício do mistério"⁴, o "Referente a, ou próprio do espelho; transparente, diáfano; [...] superfície refletora" (HOLANDA, 1988, p. 269). Esta é a imagem enigmática em Mallarmé – o espelho, a vidraça, que servirá para estabelecer (e borrar) os limites entre o eu e o mundo, entre o interno e externo, entre a fala e a escuta. Esta imagem aparece logo em seguida no texto da analogia: "senti que tinha minha mão refletida por uma vidraça de loja, lá fazendo o gesto de uma carícia que desce sobre alguma coisa, a própria voz" (MALLARMÉ, 1990, p. 67)⁵. A mesma imagem é retomada em "O cachimbo": "Revi por essas janelas as árvores doentes da praça deserta"⁶. Uma pista para o enigma está na cena que transcorre à frente do poeta/narrador, vendo um mundo que não acontece lá fora, mas de um outro que faz parte do tempo da memória e do desejo. Dessa forma, aos poucos, o texto de Mallarmé instaura uma outra passagem: o texto como ócio, desejo, fumaça, como podemos observar com a primeira baforada, provocando não o desejo de trabalhar, mas de **esquecer** as obrigações (escrever livros). O poeta pode, então, dar-se ao luxo de "respirar o último inverno que **retornava**" (MALLARMÉ - grifos nossos)⁷. Na verdade, a lembrança/fumaça passa a ser o ritornelo do texto. É nele que as primeiras ruínas ganham força.

A analogia da fumaça do cachimbo também provoca outras associações: o texto pode ser visto como força sísmica, provocando ondas de irradiação que põem a materialidade das palavras em suspensão, ao mesmo tempo em que opera seu abalo. Esta fumaça que "cisma" abarca, de uma maneira geral, o narrador por inteiro, numa provocação sinestésica alegórica. Este texto que pede uma escuta é o da sensibilização. Neste sentido, o texto mallarmaico pode ser visto como oposição à corrente da massificação cultural da obra de arte. O jogo de memória/esquecimento provocados pelo reencontro com o objeto-cachimbo (este já inicia sua trajetória de ruína – estava esquecido) estabelece uma fantasmagoria: o texto inventaria passado e futuro.

O texto de Mallarmé opera igualmente uma cisão: busca recuperar no passado, no resto, as sensações e emoções de um tempo morto, transformando-se em experiência. Como bem observa Susan Buck-Morss:

A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; mas o "olho defensivo" que rechaça as impressões, "não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas. Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestésico dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica. Nesta situação de "crise da percepção", já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para

³ No original: «fumer longtemps sans se déranger».

⁴ No original: «l'artifice du mystère».

⁵ No original: «je sentis que j'avais, ma main réfléchi par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même».

⁶ No original: «J'ai revu par les fenêtres ces arbres malades du square désert».

⁷ No original: «je respirai l'hiver dernier qui revenait».

ver a beleza, mas de restaurar a “perceptibilidade” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23-24).

Há, sim, um desejo de restauração da “perceptibilidade”. O texto recupera, restaura os fragmentos dispersos – fumaça espalhada – defumando lembranças: “faz um ano, me surgiu esse pensamento; nos primeiros instantes as diletas brumas que envolvem nossos espíritos e espargem seu odor, quando elas cobrem as pequenas janelas. Meu fumo cheirava a um quarto sombrio” (MALLARMÉ - grifos nossos)⁸.

A seqüência do texto nos revela mais um pouco desse corte sísmico – janela: o salto proposto por Mallarmé encontra-se condensada na figura quase imperceptível do “gato”: este aparece mediando/representando o impasse, o jogo de duas forças: a representação da mão de obra **artesanal** - móveis de couro que sucumbem diante de uma poeira – **fabril** - que se acumula sobre eles. Também é a fuligem das “altas chamas!”, resto da vida que se passou – memória que se resguarda do esquecimento: sobre essas cinzas (“como frutos”), “o magro gato negro rolava” (MALLARMÉ - grifos nossos)⁹. A associação da atividade desse “perder tempo”, gastar a vida, aparece freqüentemente na figura do gato. É ele que, companheiro (ambíguo, silencioso), parece desenhar um papel de escuta e, também, da própria languidez do estado meditativo: uma fumaça que se enrodilha – as espirais do tempo. Mário Quintana também realiza, no poema “O gato”, associação similar:

O GATO

O gato chega à porta do quarto onde escrevo.
Entrepara... hesita... avança...

Fita-me.
Fitamo-nos.

Olhos nos olhos...
Quase com terror!

Como duas criaturas incomunicáveis e solitárias
Que fossem feitas cada uma por um Deus diferente (QUINTANA, 1999, p. 123).

Neste poema, a cisão é também clara: os mundos diferentes que se cruzam neste “quarto” de escritura. Esse espaço, em geral, é um quarto: lugar de aconchego; espaço em que a intimidade permite o aparecimento das diferentes divagações do sujeito poético, onde as palavras dormitam e flutuam.

Saltemos. Um outro poema, “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot (1981), nos propõe, em seu percurso, o reverso de uma imagem, uma pergunta insistente que não se responde de todo – um desejo hesitante – em suspenso. É a pergunta da própria literatura. Também em Eliot, o texto literário é proposto como dispêndio, como pergunta em aberto. A proposta é feita como uma escuta silenciosa: “Sigamos então, tu e eu,/ Enquanto o poente no céu se estende/ como um paciente anestesiado sobre a mesa” (ELIOT, 1981, p. 57)¹⁰.

⁸ No original: «il y a un an, est apparu; d'abord les chers brouillards qui emmitoufflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous la croisée. Mon tabac sentait une chambre sombre».

⁹ No original: «Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir; les grands feux!».

¹⁰ No original: “Let us go then, you and I,/ When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table”. Todas as citações do texto original de T. S. Eliot foram retiradas de transcrição disponível no *site* Bartleby – Great Books Online e indicada no final do artigo. Por esta razão, não contarão com indicação de referência bibliográfica.

Então, entre “nós” e o céu encontra-se um texto também marcado por sua fratura: perguntas que se formulam, outras que não se atrevem a indagar-se: “Oh, não perguntes: ‘Qual?’” (ELIOT, 1981, p. 57)¹¹.

Nesse texto especulativo, ao mesmo tempo em que se formula uma questão “informulável”, o leitor (ambíguo, silencioso) é convidado a entrar como nas galerias modernas pensadas por Walter Benjamin. Aqui, sim, um enigma do texto: tratado como esse espaço completamente obtuso.

Agrega-se a esse aspecto o que Susan Buck-Morss (1996) nos diz sobre o entorpecimento quase completo do organismo: concentrado na figura do poente como um “paciente anestesiado sobre a mesa”. Nessa visita pelas ruas, há sempre as imagens de um mundo que se faz e se desfaz, representações de um espaço mercantilizado que perde sua força nas visões do narrador:

A fulva **neblina** amarela que na vidraça seu focinho esfrega
E cuja língua resvala nas esquinas do crepúsculo,
Pousou sobre as poças aninhadas na sarjeta,
Deixou cair sobre seu dorso a fuligem das chaminés,
Deslizou furtiva no terraço, um repentino salto alçou.
E ao perceber que era uma tenra noite de outubro,
Enrodilhou-se ao redor da casa e adormeceu (ELIOT, 1981, p. 57-58 - grifos
nossos)¹².

O texto pode ser lido de várias maneiras. Vejamos o movimento da neblina: aqui, como o cachimbo, ela ganha vida, zoomorfizando-se, ganhando os movimentos delicados e furtivos do gato: debate-se contra a “vidraça”; pousa sobre as “poças” e, após enrodilhar-se (era outono, inverno chegando – o que fazer?), desliza e adormece. Este é o movimento da fumaça do cachimbo também. Mas, aqui, ganha força a fuligem das chaminés. A paisagem é, também, cinza e desalentadora.

O ponto de vista do poema pode estar nesse paciente anestesiado: farto de realidade, sonha um outro mundo. Estamos em outras galerias (do Inferno e suas cinzas?), da cidade em seu labirinto? O texto é o tempo e sua pergunta. Ou o tempo de sua pergunta. Outra volta do parafuso:

E na verdade tempo haverá
Para que ao longo das ruas flua a parda fumaça
Roçando suas espáduas na vidraça;
Tempo haverá, tempo haverá
Para moldar um rosto com que enfrentar
Os rostos que encontrares (ELIOT, 1981, p. 58)¹³.

Desta forma, a resposta para “o que é literatura?” parece encontrar em Eliot esta operação de deslizamento permanente do tempo. Uma identidade que não se forma (não se formula) – um rosto que não se molda, que não se vê na imagem do espelho (as constantes vidraças) - uma verdade que não se encontra.

O texto opera outra sincronia: corre paralelo o tempo de Dante. A epígrafe já indica:

¹¹ No original: “Oh, do not ask, ‘What is it?’”.

¹² No original: “The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes/
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep”.

¹³ No original: “And indeed there will be time/
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window panes;
There will be time, there will be time/
To prepare a face to meet the faces that you meet”.

S'io credesse che **mia risposta** fosse
A **persona** che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti respondo (ELIOT, 1981, p. 57 - grifos nossos).

Vale ressaltar, aqui, o que Borges diz a respeito de algumas críticas feitas a Dante. Também ele nos convida a “imaginar”, em uma biblioteca, uma “lâmina pintada”, em que formas borradas se confundem – as histórias do mundo, das fábulas. Define Borges o poeta como “cada um dos homens de seu mundo fictício, [...] cada respiração e cada pormenor. Uma de suas tarefas, não a mais fácil, é ocultar ou dissimular essa onipresença” (BORGES, 1999, p. 19 – tradução nossa)¹⁴. Digamos que Eliot opera também essa dissimulação de uma onipresença – esquecimento puro do texto.

Inseridos no mundo dantesco, ingressamos, no circuito dessa volta, a outra lâmina – as de Miguel Ângelo. “No saguão as mulheres vêm e vão / A falar de Miguel Ângelo” (ELIOT, 1987, p. 57-58)¹⁵. Trata-se, também, de uma visita. Outra galeria. O poema é um quadro de Miguel Ângelo ou o quadro transfigurou-se em palavra? Estamos nas lâminas de Borges. A mesma lâmina de todos...

Cai o dia, a luz se cansa e à medida que nos adentramos na gravura, compreendemos que não há nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar desse labirinto tranquilo... [...] o poema de Dante é essa lâmina de âmbito universal (BORGES, 1999, p. 10 - tradução nossa)¹⁶.

Voltemos ao tempo. O texto é um tempo para “dar rédeas à imaginação” (ELIOT, 1987, p. 58). Uma entrega que não se realiza, um Dom suspenso. “Ousarei e...Ousarei?” (ELIOT, 1987, p. 58)¹⁷.

A sinestesia (ou a “anestésica”) reside neste sentir sem sentido do corpo com que uma literatura do século XX tanto insistiu em retratar:

E já conheci os **olhos**, a todos conheci
- Os olhos que te fixam na fórmula de uma frase;
[...]
E já conheci também os **braços**, a todos conheci
[...]
(mas à luz de uma lâmpada, **lânguidos** se quedam
Com sua **leve penugem castanha!**)
Será o **perfume** de um vestido
Que me faz divagar tanto?
Braços que sobre a mesa repousam, ou num **xale** se enredam (ELIOT, 1981, p. 59 - grifos nossos)¹⁸.

¹⁴ No original: “cada uno de los hombres de su mundo fictício, [...] es cada soplo e cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia” (BORGES, 1999, p. 19).

¹⁵ No original: “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo”.

¹⁶ No original: “Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de esse laberinto tranquilo... [...] el poema de Dante es esa lâmina de âmbito universal” (BORGES, 1999, pp. 09; 19).

¹⁷ No original: “And indeed there will be time/ To wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”.

¹⁸ No original: “And I have known the eyes already, known them all/ — The eyes that fix you in a formulated phrase,/ [...] / And I have known the arms already, known them all/ [...] / (But in the lamplight, downed with light brown hair!)/ Is it perfume from a dress/ That makes me so digress?/ Arms that lie along a table, or wrap about a shawl”.

Os elementos “sensoriais” do texto se alongam nas mais diferentes direções, ao mesmo tempo em que promovem um enredamento em um só corpo (o xale) anestesiado. A fantasia do poeta questiona se é tudo isto que os faz “divagar” tanto. Neste entrelaçamento de sensações (táteis, visuais, olfativas), Prufrock não se queixa de divagar (é também um passeio), mas o “plus” do texto reside neste excesso “divagar tanto”, provocando o eu-lírico a realizar (contar) suas divagações – o poema é longo (se exxxxxx-tende) e a leitura, para acompanhá-lo, deve ser demorada, **devagar**. Assim como no “potlatch”¹⁹ analisado por Bataille, a virtude do texto está nessa “possibilidade para o homem de captar o que lhe escapa, de conjurar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (BATAILLE, 1975, p. 107).

O universo de Prufrock parece ilimitado. Para se contrapor à enumeração exaustiva de um tempo passado – “conheci” –, o poema joga com o futuro do pretérito, reafirmando seu caráter ilusório e possível:

Diria eu que muito caminhei sob a penumbra das vielas
E vi a fumaça a desprender-se dos cachimbos
De homens solitários em mangas de camisa, à janela
debruçados? (ELIOT, 1981, p. 59)²⁰.

Dupla possibilidade, já que se trata de uma pergunta. Afirmando desdizendo – é uma pergunta.

Do saguão, o dístico nos leva ao “fundo de silentes mares”. Agora, Prufrock é um ser marinho, de “espedaçadas garras” (ELIOT, 1981, p. 59)²¹. Os versos seguintes operam essa transmutação simultaneamente: um duplo lugar, diversos seres: “longos dedos” que fingem “enfermos”. “Lá no fundo estirados, aqui, ao nosso lado”. Tarde e crepúsculo adormecem docemente – confusão dos sentidos, dos seres em que a neblina, esta fumaça, leva o texto a funcionar como uma câmara sim, mas agora de incineração: tudo se corta, despedaçamento avermelhado do poente, neste aqui e lá – neste entrelugar ficcional: “Teria eu forças para **enervar** o instante e induzi-lo à sua crise?” (ELIOT, 1981, p. 59 - grifos nossos)²².

O instante do poeta é a sua crise: o texto é o retalho dos outros – João Batista, Lázaro, Salomé, (e ele mesmo numa travessa), Shakespeare, Ulisses. “Ouvi cantar as sereias – umas para as outras / Não creio que um dia elas cantem para mim” (ELIOT, 1981, p. 61)²³ ... Dante.

Sim, estamos nas câmaras do texto. No ilimitado campo do poema. O texto moderno que canta a ruína do progresso – escatologia pura. Também a ruína da palavra: a crise do Tempo é também a crise da representação do logos - “Impossível exprimir exatamente o que penso! / mas se uma lanterna mágica projetasse / Na tela os nervos em retalhos...” (ELIOT, 1981, p. 60)²⁴. O texto configura-se, em Eliot, como mesa/tela. Ao mesmo tempo em que debruçamo-

¹⁹ Segundo Bataille, “O potlatch é, como o comércio, um meio de circulação das riquezas, mas exclui o regateio. É, via de regra, a dádiva solene de riquezas consideráveis, oferecidas por um chefe a-seu rival, a fim de humilhar, desafiar, obrigar. O donatário deve apagar a humilhação e rebater o desafio, é preciso que ele satisfaça à *obrigação* contratada ao aceitar: só poderá responder, um pouco mais tarde, com um novo *potlatch*, mais generoso do que o primeiro — ele deve retribuir com usura (BATAILLE, 1975, p. 104 – grifos do autor).

²⁰ No original: “Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets/ And watched the smoke that rises from the pipes/ Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?”.

²¹ No original: “I should have been a pair of ragged claws/ Scuttling across the floors of silent seas”.

²² No original: “And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!/ Smoothed by long fingers,/ Asleep ... tired ... or it malingers,/ Stretched on the floor, here beside you and me./ Should I, after tea and cakes and ices,/ Have the strength to force the moment to its crisis?”.

²³ No original: “I have heard the mermaids singing, each to each./ I do not think that they will sing to me”.

²⁴ No original: “It is impossible to say just what I mean!/ But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen”.

nos sobre esse paciente anestesiado, olhamos nele – espelho – as configurações de uma seqüência de imagens que se transformam a cada instante, metáfora da própria operação de leitura, ao mesmo tempo em que este – repetido – parece imobilizar-se eternamente (a resistência em ser interpretado, em formular-se?). Nesse sentido, o tempo ganha volume nesse “Envelheci...envelheci” (ELIOT, 1981, p. 61)²⁵, em que a dúvida paira soberana. Três textos se confundem nesse dispêndio — Eliot no texto de Dante no texto de Homero. As câmaras (casa, quarto de dormir (escrever), parte do olho, lugar fechado, espaço entre células, aparelho de fotografar...) do tempo detêm a todos nós. Tardamos em seu espaço.

Tardamos nas câmaras do mar
Junto às ondinas com sua grinalda de algas rubras e castanhas
Até sermos acordados por vozes humanas. E nos afogarmos (ELIOT, 1981, p. 61)²⁶.

É este demorar-se, puro excesso de tempo, gasto improdutivo, que alimenta a história. Ao contrário do que imaginamos, neste jogo duplo com o texto de Homero/Dante, não somos mais nós quem lemos o texto, mas este que nos engole: afogamento dos sentidos do tempo em que as palavras já não cabem mais no espaço da página em branco. Imagem invertida. O outro lado. Sono profundo que não pode jamais ser despertado – ou melhor – texto que se perfaz neste afogamento deliberado.

O outro lado da imagem pode ser completado com a vaga figura da amada, “desventurada” de Mallarmé. Quem é ela, senão essa literatura errante que, afogada por palavras, encontra neste casaco molhado um sinal de suas andanças pelos descaminhos do livro moderno? Ela, a que se ergue do nada e que faz de seu traje uma permanente reciclagem: o texto em andamento – acompanhado pelo leitor, estabelecedor de sentidos, arquivo delirante. E para não morrer (este “terrível lenço” do adeus), a cinza em estado puro, puro fumo.

ALENCAR, J. N. P. Chambers from *Se-air* – Literature and Reading in Mallarmé and T. S. Eliot. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 35-43, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1993.

BATAILLE, G. A dádiva de rivalidade (O "potlatch"). In: _____. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 100 – 116.

BORGES, J. L. *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRETON, A. *Diccionario del Surrealismo*. Trad. e ed. de Miguel Haslam. Buenos Aires: Renglón, 1987, p. 106.

²⁵ No original: “I grow old ... I grow old .../ I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

²⁶ No original: “We have lingered in the chambers of the sea/ By sea-girls wreathed with seaweed red and brown/ Till human voices wake us, and we drown.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – Revista de Literatura. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago.-dez/1996. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso em 07/02/2012.

_____. *A dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

CAMPOS, A. de et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, J.. *Dar (el) tiempo*. I La moneda falsa. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Mal de arquivo* – uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIOT, T. S. A canção de amor de J. Alfred Prufrock. In: _____. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Disponível em <<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/t/tse01.htm>>. Acesso em 17/03/2012.

_____. The Love Song of J. Alfred Prufrock. In: _____. *Poems*. New York: A. A. Knopf, 1920; Bartleby.com, 2011. Disponível em <<http://www.bartleby.com/198/1.html/>>. Acesso em 19/03/2012.

HOLANDA, A. B. de. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MALLARMÉ, S. O demônio da analogia. In: _____. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 65- 67.

_____. La Pipe. In: _____. *Poèmes en Prose*. Disponível em: <http://www.columbia.edu/itc/french/blix/3334/texts/mallarme_poemes_prose.htm#Pipe>. Acesso em 15/03/2012.

QUINTANA, M. O gato. In: _____. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 123.

Recebido em 15/03/2012; Aprovado em 11/04/2012

SUJETO Y MEMORIA EN LA NARRATIVA DE TEOLINDA GERSÃO

Miguel Alberto Koleff*

Resumo

Mediante a análise do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, este trabalho se propõe a refletir sobre as implicações traumáticas dos fatos históricos no caso particular de indivíduos afetados pelo terrorismo de Estado. Centrada na personagem de Hortense, uma pintora que perdeu seu marido e seu único filho em consequência da ditadura, a proposta se constrói detendo-se na percepção de um indivíduo cuja história efetiva foi esvaziada de referentes e que apenas conserva a pregnância da memória como recurso de sobrevivência. O romance, ao concentrar-se nessa personagem, constrói um testemunho “público” de sua experiência pessoal e evidencia o caminho percorrido pela vítima na assunção de uma nova subjetividade.

Palavras-chave

Ditadura; Memória; Romance; Subjetividade; Teolinda Gersão; Testemunho; Trauma.

Abstract

Through the analysis of the novel *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, by Teolinda Gersão, this paper intends to reflect on the implications of traumatic historical facts in the particular case of individuals affected by State terrorism. Centered in the character of Hortense, a painter who lost her husband and her only son as a result of dictatorship, the proposal builds on the perception of an individual whose story was effectively emptied of referents and who retained only the pregnance of memory as a survival resource. The novel, by focusing on this character, builds a “public” testimony from her personal experience and shows the path taken by the victim in the assumption of a new subjectivity.

Keywords

Dictatorship; Memory; Novel; Subjectivity; Teolinda Gersão; Testimony; Trauma.

* Profesor Titular Regular de Literaturas en Lengua Portuguesa - Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba - UNC - Córdoba - Argentina. E-mail: miguel_koleff@yahoo.com.br

I

Esta ponencia forma parte de un proyecto más amplio radicado en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y que lleva por título "Lazos de familia y Memoria del Pasado" concentrado en las narrativas de José Saramago y Teolinda Gersão, escritores contemporáneos de Portugal pertenecientes a la denominada *Geração dos Cravos*¹ surgida a partir de la revolución de 1974 que puso fin a la dictadura de Oliveira Salazar en ese país después de 48 años. El objetivo de ese trabajo mayor consiste en estudiar los modos de articulación de la memoria en el seno familiar de quienes han sido testigos directos de la dictadura salazarista. José Saramago se ha ocupado de la Revolución de los Claveles en dos novelas². En una, en forma puntual marcando el acontecimiento: *Manual de pintura e caligrafia* de 1977. En la siguiente, de 1980, *Levantado do chão*, recupera el movimiento popular del año 74 pero lo hace dialogar con los levantamientos campesinos de Portugal desde su propia historia de resistencia. Es en esta última novela donde la noción de familia cumple un papel "germinativo" del proceso revolucionario tal como lo plantea Walter Benjamin en su tesis N° 17 de filosofía de la historia³. Teolinda Gersão es autora de varios textos de los cuales sólo uno se consigue traducido al español traducido por la editorial El Cobre de Barcelona: *El árbol de las palabras*. Su reflexión principal focaliza en el replanteamiento de los vínculos humanos y en la (im)posibilidad de la comunicación entre los hombres. La misma problemática elevada a categoría política y haciendo conjugar lo familiar – en este sentido – es el eje que articula *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) la novela que hemos tomado como objeto de esta investigación. En el recorte que haremos de esta ponencia, sólo nos concentraremos en este texto aun a riesgo de saber que su puesta en diálogo con el texto saramaguiano contribuiría de manera notable a explicitar la tesis que sostiene la investigación en conjunto.

II

Fiel al pensamiento de Walter Benjamin, es que vuelvo a citar la tesis 17 de su filosofía de la historia porque en términos de "mónada" se me presenta la novela de Teolinda Gersão a la que me voy a referir ahora. Señala el filósofo alemán:

propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada (BENJAMIN, 2009, p. 29).

En el texto objeto de nuestro trabajo la mónada se construye como el espacio interpersonal, histórico, social, geográfico y cultural que representa la "dictadura salazarista" en la ficción de la escritora portuguesa, como veremos a continuación. La narrativa está conformada por diferentes secuencias que la atraviesan en una unidad monádica, para seguir con el término benjaminiano

¹ Nombre dado en el campo de las literaturas lusófonas a los autores cuyas obras merecieron atención crítica después de la revolución de 74 y que temática y/o formalmente contribuyeron a expandir esa revolución en el campo de la cultura.

² También en el cuento "Cadeira" de *Objeto Quase* (1978) vuelve sobre el asunto, alegorizando la caída de Salazar.

³ "El fruto substancial de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa pero insípida" (BENJAMIN, 2009, p. 29).

que he adoptado. Por un lado es la historia personal de Hortense desde su vida en la sociedad políticamente correcta de Portugal (su padre es funcionario del régimen) hasta su liberación mediante el matrimonio con Horacio, con quien construye el universo paralelo de la oposición, del que forma parte también su hijo Pedro. Por otro lado, es la historia de su victimización a consecuencia de esta decisión que la ubica del lado de los subversivos. Tanto es así que Hortense – a lo largo de la novela- pierde marido e hijo en este sutil enfrentamiento político. El presente de esta mujer –que es el lugar de lectura de la narrativa analizada- se realiza en disjunción permanente con ese pasado que le fue sustraído. Por otro lado, el texto plantea también otra historia, la de la familia que ha generado Pedro, el hijo y que también focaliza en otra mujer, Clara, que victimada políticamente, no se decide a continuar el embarazo que lleva consigo. Los dramas de ambas mujeres –que son claramente testimoniales- se conjugan con las estructuras sociales del poder (la escuela, la iglesia, etc.) y ponen en juego los intersticios donde éste se realiza. Hay una escena de prisión –por ejemplo- que remite a la práctica de la policía política del periodo. La novela concluye con la revolución de los claveles instaurándose como relectura de ese periodo. Fue escrita en 1982, a 8 años del movimiento de los capitanes. Como puede verse la novela permite diferentes lecturas de un mismo acontecimiento conforme sea el punto de vista del personaje que se privilegie pero en todo momento está presente la vida humana en contextos de excepcionalidad (tesis 8 de Walter Benjamin, completada por Agamben) En este trabajo, por los límites que prevé el tiempo de exposición, he decidido concentrarme en la trayectoria biográfica de Hortense, leyendo la novela como un largo testimonio de su experiencia en tanto víctima de procesos de terrorismo de estado. El punto de partida necesario para comenzar a argumentar tiene que ver con la identificación de la dictadura salazarista. En los límites del trabajo ella aparece representada como “terrorismo de estado” Excepto algunos datos particulares que tienen que ver con la figura del dictador, su definición corresponde a lo que ya conocemos sobre el papel de las dictaduras y el fascismo en el mundo entero, de modo que no vamos a ahondar en particularidades que simplemente la tornan más aberrante como medio de expresión. Basta con entenderla como cercenamiento de las libertades individuales y como colapso de la práctica democrática. En la novela de Gersão, la dictadura salazarista aparece explicitada a través de la PIDE, o sea la policía política del régimen, con las connotaciones de control social exacerbado, vigilancia y denuncia. Tanto en este texto como en *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, es el modo de corporización más inmediato del totalitarismo que dejan entrevar ambas ficciones. En *Paisagem...* surge además una entidad abstracta que domina parte de la escena discursiva y que es la figura evocada de Salazar sin mencionarlo en forma directa pero aludiendo a su poder y a los efectos de ese poder con la sigla O. S. (Oliveira Salazar)

Como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O. S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaza de silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta, as pessoas dormiam de olhos abertos, atravessando o tempo sem tocar-lhe, cumprindo automaticamente o dia-a-dia, repetitivas, sombras, gastando a vida em exercícios de resignação e obediência. Os seus pés tinham sido cortados e elas não tocavam mais o mundo. Era-lhes portanto permitido fazer o que quisessem, porque toda a sua liberdade era aparente, e, o que quer que fizessem, não mudaria nunca coisa alguma... (GERSÃO, 1982, p. 89).

Al singularizar la presencia de un régimen fascista en el individuo que lo representa por el ejercicio de la autoridad, la autora portuguesa aproxima biográfica y subjetivamente al responsable moral de su aflicción corriéndose de la novela político-documental a una suerte de auto-ficción que –sin serlo efectivamente- compromete su palabra como testimonio directo. Para estudiar esta relación entre ejercicio despótico del poder y efectos visibles en los sujetos, he focalizado en el texto *Homo sacer I* del filósofo italiano Giorgio Agamben denominado “El poder soberano y la nuda vida”. Los dos términos que componen el subtítulo me han permitido visibilizar esta suerte de correspondencia existente durante la vigencia de un estado de excepción y entender al totalitarismo como una de las formas más ostensivas del poder soberano en el siglo XX.

III

Cuando se habla de “pasado” en la perspectiva de nuestra investigación se invocan dos lugares diferentes de lectura que tienen que ver con la diégesis del texto y con sus condiciones productivas. Empiezo por lo segundo y considero la novela como un discurso social que –situado en su instancia de emergencia- se publica en 1982 y lee los acontecimientos previos a la revolución de 1974 como los momentos de mayor paroxismo de una práctica política ominosa. Si recordamos que el régimen se instaura en 1933⁴, los últimos años de su vigencia son los que desencadenan los episodios más sangrientos porque son los que señalan su decadencia. Y entre ellos, en el caso particular de Portugal, la guerra colonial en el África que ha sido leída como su prólogo más perverso. Esta distancia temporal de pocos años –sólo ocho- mide los resultados y objetiva un proceso. Es lo que Teolinda Gersão como tantos escritores del período han pretendido hacer expurgando el último período de la dictadura que ha ocupado gran parte de sus vidas. La lectura diegética –por el contrario- se sitúa al interior del texto y se concentra en los personajes involucrados en la ficción momentos antes de la revolución pero afectando sus identidades personales. En el caso de Hortense, se trata de 60 años de vida que se cierran con pérdidas personales productos del régimen (el marido Horacio muere de un infarto momentos después en que es demitido de la Universidad donde ejerce su tarea docente al ser denunciado por la PIDE y Pedro muere en Angola, a donde ha sido destinado por el gobierno para defender la soberanía portuguesa) Estos dos lugares de lectura definen el pasado de manera diferente porque lo hacen desde una breve distancia en un caso y desde el recuerdo de una experiencia en otro. No son disímiles porque son convergentes pero construyen la memoria de una forma complementaria que a la investigación le interesa retener y valorar. Es claro que lo que cuenta es el presente, el tiempo del ahora del que habla Walter Benjamin en la tesis 14. Y es este presente el que anuda la rememoración de manera diferente cuando se está experimentando el cambio y cuando el cambio ya ha sido experimentado. De allí la particularidad que insistimos en destacar.

Para entender la noción de presente en el marco de la diégesis literaria nos ha sido útil operar con el concepto de constelación aludido por Walter Benjamin en el apéndice A de las tesis de filosofía de la historia ya que –conforme él mismo expresa- articula “su propia época con una muy determinada época

⁴ José Saramago en *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) recrea los primeros años de la dictadura en Portugal a través de las referencias de Fernando Pessoa y su heterónimo Ricardo Reis.

anterior" (BENJAMIN, 2009, p. 31). Este situarse constelarmente en el momento del cambio y tomar consciencia de la conjunción de pasado y presente que se realiza es lo que lleva a Hortense a valorar la vida que posee a pesar de las circunstancias vividas. Para poder entender esto es necesario remitirnos al comienzo y al final de la novela. Cuando ésta se inicia Hortense, la protagonista, está en la duda de suicidarse o no ya que su vida ha perdido sentido después de esas muertes. Cuando la novela termina y el horizonte abierto por la revolución de los claveles puede avizorarse, Hortense se siente responsable de esas muertes pero siente que puede dar testimonio y honrar la memoria a través de una participación activa en la vida cívica de otra manera. Es el mismo instante en que ayuda a su nuera Clara a dar a luz al nieto sobreviviente que – a modo de alegoría- emerge de las ruinas postulando un futuro posible. La idea de hacer converger el nacimiento de un nuevo ser con el acontecimiento de la revolución responde a la lógica de la novedad que parecía inaugurar la etapa histórica democrática que se abría después de tantos años de oscuridad. Así como en la tesis XV de Benjamin "hubo disparos contra los relojes de las torres" (BENJAMIN, 2009, p. 28) en Portugal se salió a la calle para festejar un nuevo día. La lectura del pasado con la mediación de una distancia comulga con el acto benjaminiano de "hacer saltar el *continuum* de la historia" (BENJAMIN, 2009, p. 27⁵) pero supone también un nuevo sujeto del conocimiento como el reclamado en la tesis XII: "El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate" (BENJAMIN, 2009, p. 25). Desde esta perspectiva cobra una nueva dimensión el acto revolucionario (que se asemeja al mesías que entra por la puerta estrecha del Apéndice B de las tesis, 31) que -como un relámpago- asalta al presente en momentos de peligro (BENJAMIN, 2009, p. 20⁶) Articular históricamente ese pasado no significa conocerlo "tal como verdaderamente fue" (BENJAMIN, 2009, p. 20) sino «apoderarse» de su fuerza, de su energía, de su capacidad transformadora y revolucionaria. Y por esta razón, poder dar cuenta de una época como emblema de la victoria. Cuando Walter Benjamin en la tesis 14 recuerda la importancia que tenía para Robespierre la antigua Roma⁷, descubría el poder de citación de los acontecimientos históricos pensado como salto dialéctico. Analizada así, la novela eleva el poder transformador de los acontecimientos sociales que contribuyeron en su momento y contribuyen hoy a pensar la diferencia. De allí la potencialidad del testimonio sobre el que nos detendremos en breve.

IV

El planteo de la desubjetivación⁸ y el del testimonio introducen una perspectiva diferente a la reflexión que venimos haciendo pero le añade una

⁵ Tesis XV.

⁶ Tesis XVI.

⁷ Señala Walter Benjamin en la tesis XIV: "la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de 'tiempo de ahora'. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargo de 'tiempo del ahora', que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual de señas de estar en la espesura de lo de antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución, como la comprendía Marx" (BENJAMIN, 2009, p. 27).

⁸ La investigación de Agamben sobre la desubjetivación es una respuesta indirecta a las investigaciones de Foucault sobre los "procesos de subjetivación" que "en el tránsito entre el mundo antiguo y moderno, llevan al individuo a objetivar el propio yo y a constituirse como sujeto, vinculándose, al mismo tiempo, a un poder de

particularidad constructiva que enriquece la reflexión. Tomamos ambos términos de Giorgio Agamben aunque lo introducimos con algunos matices propios que apoyan el trabajo que venimos realizando. Para introducir el concepto de nuda vida, Giorgio Agamben intensifica la noción de homo sacer, tornándola sinónimo. En el cuerpo del trabajo que venimos citando, se vale de estas palabras: “nuda vida, la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es la vez insacrificable” (AGAMBEN, 2010a, p. 18). Y en una nota añadida al final del libro, aclara: “homo-sacer es precisamente aquel a quien cualquiera puede matar sin cometer homicidio” (AGAMBEN, 2010a, p. 244) En el volumen 3 de la investigación sobre el *Homo Sacer*, denominada *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Agamben (2010b) vuelve sobre este concepto para aplicarlo al “musulmán” de Auschwitz. En el curso de esa reflexión, introduce las nociones de subjetivación y desubjetivación que le permiten trabajar la relación hombre/no hombre que derivarán en la conformación del concepto de vida desnuda. Lo cierto es que aunque el propósito de Agamben sea caminar a la definición de sujeto como posición discursiva para poder luego introducir la noción de testimonio a partir de una falta de voz, hay un proceso anterior de des-investigación del sujeto que es producto de la práctica política antes definida como poder soberano: el pasaje de darlo por supuesto, a des-investirlo y conceptualizarlo como nuda vida. Este proceso es el que subsidia el concepto de des-subjetivación que empleará más tarde en el mismo volumen y también en otros trabajos. La des-subjetivación es la pérdida de la condición de sujeto. El «musulmán» es un producto consumado al que se arribó después de una serie de operaciones políticas de intervención que lo generaron como tal. Deteniéndonos un punto antes de esa maquinaria de producción del musulmán que es el bio-poder ejercido en posición emblemática, la figura narrativa de la deconstitución del sujeto es la que decidimos considerar a la hora de explicar ciertos funcionamientos de la novela de Teolinda Gersão como testimonio de una voz singular. La hipótesis que nos orienta –en este sentido- tiene que ver con la desubjetivación de Hortense, entendida como pérdida de sus referencias inmediatas y constitutivas, la familia (el marido y el hijo) Estamos en un plano anterior al ejercicio despótico sobre el propio cuerpo que habilita la bio-política en su sentido extremo, pero estamos caminando en la misma dirección. Señalamos al introducir este trabajo que Hortense al inicio de la novela está decidiendo entre seguir con vida o suicidarse ya que no tiene motivos para continuar viva. Está presente todavía una instancia decisiva en la conformación del sujeto que es la reflexión, la posibilidad de elegir, pero está ausente de manera igualmente incisiva la oportunidad de escoger por la falta (la ausencia) de aquellos que constituyen su razón existencial. La novela es prolija en este sentido porque evoluciona desde la formación del núcleo familiar originario de Hortense hasta su desintegración cuando ella opta por un marido militante, Horacio, en detrimento de toda una educación disciplinaria que la condenaba a seguir en la lógica del vencedor (BENJAMIN, 2009). El acto de ruptura de Hortense con su padre tiene el valor de la asunción subjetiva más importante de su historia personal. Con él inicia un proyecto que involucra sus metas más profundas en conjunción directa con el compañero de vida. Además de formar una familia propia con el nacimiento de Pedro, la casa se constituyó en un horizonte de convergencia con el aula universitaria donde Horacio dictaba sus clases:

control exterior” (AGAMBEN, 2010a, p. 152). Agamben, después de analizar el poder soberano en la actualidad, retoma la idea de la subjetivación pero con una perspectiva deconstructiva.

... era uma casa aberta, povoada, cheia de vozes, de música, de permutas, sempre alguém levando e trazendo coisas, livros, discos, revistas, cadernos, bicicletas... (GERSÃO, 1982, p. 86).

Esta unión de lo público con lo privado⁹, entendida como continuidad avala una práctica cultural que ella siente como definitoria de su personalidad. A ella le suma un valor agregado que es su propia experiencia de artista plástica, imbuida de problemáticas sociales y comunitarias derivadas de una militancia compartida. La pérdida de Horacio, a pesar de ser producto de una muerte natural tiene antecedentes que la vinculan a la exclusión social y a la eliminación de militantes como política de exterminio. De allí que a pesar de la impropiedad del término, puede perfectamente aplicarse a Horacio el mote de “desaparecido”¹⁰ con que la política argentina ha nombrado a las ausencias ostensivas de la última dictadura militar. La segunda muerte, la de Pedro, debida también a circunstancias políticas (la defensa de las colonias del Africa por parte de Portugal) refuerza la misma noción, sobre todo porque en este caso particular se trata realmente de un desaparecido ya que no pudo hallarse su cuerpo ni velarse sus restos. Aislada de sus referencias inmediatas, deconstituida de su subjetividad originaria, el proceso de des-subjetivación de Hortense se comprende como el camino que va desde el sobreviviente al “resto”, desde una identidad configurada, radical y consciente a un fragmento de sujeto, a una potencialidad biológica que puede preguntarse por la continuidad o no de una vida que –se imagina- es puro transcurrir vaciado de sentido. Este es el punto en el que nos interesa detenernos para avanzar en el ítem siguiente donde nos detendremos en el concepto de testimonio. Nos interesa remarcarlo porque en la lectura de la víctima que es Hortense vemos no a un sujeto que ha experimentado el horror de una historia sino lo que resta de ese sujeto que ha sido vulnerado y que por ello puede conservar todavía presente una voz.

V

El concepto de sobreviviente es extremo y de difícil aprehensión de allí que Giorgio Agamben lo trabaje desde distintos lugares teóricos antes de focalizar en la noción de testimonio que la interesa. Digo que es complejo porque el sobreviviente tiene la facultad de haber vivido lo mismo (el terrorismo de estado, en este caso) pero no haber sido su víctima final. Colocado al lado de éstas fue capaz de compartir un universo común pero haber sido abstraído de la “Gorgona”¹¹ que es la experiencia definitiva de la cual no se vuelve más. Según

⁹ Aquí conviene hacer referencia a una idea planteada por Agamben respecto del «principio de ciudadanía» Para el filósofo italiano, se trata de “ algo de lo que hay que mostrarse digno y (que) puede, en consecuencia, ser siempre puesta en tela de juicio» (AGAMBEN, 2010a, p. 168) En el mismo trabajo, un poco más adelante señala que “la ‘vida digna de ser vivida’ no es –como resulta evidente- un concepto político referido a los legítimos deseos y expectativas del individuo: es, más bien, un concepto político en el que lo que se pone en cuestión es la metamorfosis extrema de la vida eliminable e insaclicable del homo sacer, en la que se funda el poder soberano” (AGAMBEN, 2010a, p. 179).

¹⁰ Usamos la noción de “desaparecido” evocando la idea de «ausencia» en la medida en que se afecta la subjetividad.

¹¹ Se trata de una imagen que Agamben desarrolla en el apartado 2.7. del *Homo Sacer III* a partir de una frase de Primo Levi cuando identifica al musulmán como “el que ha visto la Gorgona”. En su extenso desarrollo, el filósofo italiano plantea que “si ver a la Gorgona significa ver la imposibilidad de ver, la Gorgona no nombra en ese caso algo que está en el campo o acontece en él, algo que el musulmán habría visto, a diferencia del superviviente. Designa más bien la imposibilidad de ver de quien está en el campo, de quien en el campo ‘ha tocado fondo’ y se ha convertido en no-hombre. El musulmán no ha visto nada, no ha conocido nada, salvo la

el autor, admite dos dimensiones: por un lado, y en sentido estricto, refiere a aquel que quedó vivo después de una experiencia radical, o sea aquel que biológicamente sigue existiendo después de una catástrofe. Por otro lado, aquel que puede dar cuenta de esa circunstancia porque la ha sucedido en el tiempo, la ha transformado en un pasado del que puede dar cuenta. En este sentido, Hortense es sobreviviente porque quedó viva pero también porque tiene memoria. Y por lo tanto, puede hablar sobre lo que aconteció. Giorgio Agamben introduce el concepto de testimonio cuando cita una frase de Primo Levi que reza así: “el musulmán es el testigo integral”¹². Esta frase le resulta paradójica porque no puede entender como alguien que no existe (ya que el musulmán inició el camino sin retorno) pueda cumplir hoy el rol de testigo y hablar por medio de los sobrevivientes. Es claro que esta sentencia de Levi y esta indagación de Agamben moviliza nuestra comprensión cuando advertimos la situación en la que la única manera de reconstruir el pasado es mediante los testigos-sobrevivientes, tanto de un acto atroz como Auschwitz como de otros no menos atroces vividos por las dictaduras fascistas de América Latina. El problema del testimonio en el sentido en que lo analiza Agamben es que supone un decir y que para poder hablar (excepto en el caso de la última voluntad de un moribundo) es necesario estar o haber estado vivo. Pero permanecer vivo supone paradójicamente haberse sustraído a la visión de la Gorgona de la que no se vuelve más. Giorgio Agamben dedica el III tomo del *Homo Sacer* a analizar esta compleja relación entre el sobreviviente y el testigo poniendo énfasis en la situación de mediación que instituye la voz y la escritura en ese proceso. Así como la noción de sobreviviente tiene dos dimensiones, la de testimonio no se escande de esa posibilidad. Basándose en la etimología del término, Giorgio Agamben identifica dos particularidades que la caracterizan: un significado existencial ligado a una situación radical experimentada; y otro, de tipo jurídico¹³, ligada a la declaración que se presta en un proceso legal. Para él, ambos significados pueden reunirse en la construcción connotada del vocablo para aludir a aquel que «estuvo presente» mientras los hechos se sucedían, como protagonista, o bien, aquel que puede dar cuenta de lo que le ha pasado a otro por haber compartido el mismo escenario. La interrogación no es fútil de cara a la novela porque cuando afirmamos que Hortense es víctima del terrorismo de estado porque por su causa perdió sus referentes próximos y se des-enajenó de la vida que le daba sentido, aludimos a alguien que devenida resto es capaz de dar testimonio de esa desarticulación y fragmentación pagada con el propio cuerpo. Se trata de alguien que habiéndose desubjetivado por la experiencia del horror, consigue a duras penas exponerlo a través del discurso (y de las manifestaciones artísticas en el caso particular de Hortense) impidiendo que los muertos sigan muriendo como

imposibilidad de conocer y de ver. Por eso, para el musulmán, testimoniar, arriesgarse a contemplar la imposibilidad de ver, no es una tarea fácil” (AGAMBEN, 2010b, p. 55).

¹² “Lo repito, no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los ‘musulmanes’, los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general” (Primo Levi, *Los hundidos y los salvados* citado por Giorgio Agamben en la página 33 de *Homo sacer III*).

¹³ “Desde esta perspectiva, también el significado de ‘testigo’ se hace transparente y los tres términos que en latín expresan la idea de testimonio adquieren por separado su propia fisionomía. Si testis hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y superstes es el que ha vivido hasta el final de una experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros, auctor indica al testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra– que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas” (AGAMBEN, 2010b, p. 156).

dice Walter Benjamin en la tesis VI¹⁴. Podemos argumentar esta idea de la siguiente forma apoyados en la reflexión de Agamben: el testimonio no está en la escritura, sino en el espacio que ésta deja al enunciarse, el que imprime el discurso al requebrajarse en múltiples fragmentos experienciales en lugar de una coordinada lógica y continua. Lo que Hortense tiene para afirmar se dice en lenguaje pero simultáneamente se sustrae. Es en ese vacío entre el decir y el no decir donde se teje el testimonio. Por esta razón, un análisis de la novela en estos términos, presupone la alianza con un lector capaz de devolverle la voz al silencio de las entrelíneas.

VI

Podríamos habernos detenido en pasajes elegíacos de la novela donde Hortense expresa el sin sentido en que su vida se ha convertido después de las pérdidas experimentadas pero no por ello seríamos más justos al reconocerle el papel de testigo integral. Lo es porque ha sido capaz de mantener viva la memoria poniendo en evidencia las demandas de justicia que el pasado le hace al presente y que no tienen plazo de vencimiento. Así, la novela de Teolinda Gersão contada por la voz de una sobreviviente pone en evidencia el peso radical de la memoria en la construcción de una subjetividad que hace de una vida dañada un potencial de sentido.

KOLEFF, M. A. Subject And Memory in the narrative of Teolinda Gersão. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 44-53, 2012. ISSN 2177-3807

Referencias

AGAMBEN, G. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007a.

_____. *Homo sacer*. El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-textos, 2010a.

_____. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III Valencia: Pre-textos, 2010b.

_____. *Medios sin fin*. Notas sobre la política. Valencia: Pre-textos, 2010.

BENJAMIN, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. y presentación Bolívar Echeverría. Rosario: Prohistoria, 2009.

BIRMINGHAM, D. *Historia de Portugal*. London: Cambridge University Press, 1995.

¹⁴ La última línea de la tesis VI de filosofía de la historia es taxativa a este respecto: "tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer" (BENJAMIN, 2009, p. 20).

CARVALHO DUARTE, O. M. *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho (Braga, Portugal). (2005). Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5620>>. Acesso em 08/01/2009.

COSTA PINTO, A. (Org.) *Portugal Contemporâneo*. Madrid: Sequitur, 2000.

GERSÃO, T. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Caminho, 1982.

MAILHE, A.; REITANO, E. *Pensar Portugal*. Reflexiones sobre el legado histórico y cultural del mundo luso en Sudamérica. La Plata: Editora FaHCE, 2009.

REYES MATE. *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia». Madrid: Trotta, 2009.

RODRIGUES DOS SANTOS, J. *Sob o signo do poder, escrita e subjetividade, em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. (2006). Disponível em <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/sob-signo-do-poder-escrita-subjetividade-em-paisagem-com-mulher/id/22535845.html>. Acesso em 08/01/2009.

SARUBBI, V. L. M. *Paisagens apocalípticas com mulheres e guerras ao fundo*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2009, Rio de Janeiro (2009). Disponível em <http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-01-19T104948Z-2344/Publico/Vera%20Sarubbi-Tese.pdf>. Acesso em 25/10/2010.

WILTSHIRE DE OLIVEIRA, M. L. Subjetividades femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa. **ABRIL** – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF, v. 1, n. 1, p. 26-34, Ago./2008. Disponível em <http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/003_Lucia.pdf>. Acesso em 08/03/2010.

Recebido em 23/04/2012; Aprovado em 15/05/2012

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE: JOSÉ SARAMAGO E PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Iris Selene Conrado*

Resumo

José Saramago, escritor português contemporâneo, vencedor de vários prêmios literários como o Prêmio Camões (1995) e o Prêmio Nobel da Literatura (1998), foi consagrado no panorama literário por sua vasta produção, sobretudo pelos seus romances, traduzidos em diversos idiomas, e distribuídos mundialmente. Ao se observar os romances de José Saramago como um todo, nota-se que os mesmos podem ser cronologicamente subdivididos em certas 'fases', que o próprio escritor as reconheceu em um discurso proferido em Turim (maio de 1998). Nos romances mais recentes, após 1995, o escritor desenvolve um trabalho diferente dos romances anteriores, apresentando aspectos inovadores (comparados às produções anteriores), como o uso de uma linguagem mais próxima da oralidade, e a presença da alegoria como figura-chave reflexiva das obras, por exemplo. Assim, o presente estudo visa observar, a partir de uma breve recuperação descritiva do gênero romanesco, tendências contemporâneas em obras de Saramago, a saber, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *O homem duplicado* (2002) e *As intermitências da morte* (2005), evidenciando alguns dos elementos marcantes e contemporâneos destas, bem como a manutenção de aspectos próprios do projeto literário do autor, como o trabalho com a linguagem e a questão social. Verifica-se, desse modo, o gênero romanesco e seu forte liame com o ser humano e seu meio, assim como seu aspecto híbrido e mutável.

Palavras-chave

José Saramago; Romance contemporâneo; Romance português

Abstract

José Saramago, a Portuguese contemporary writer, winner of several literary awards as the Camões Prize (1995) and the Nobel Prize of Literature (1998), was established in the literary scene for his vast production, especially for his novels, translated into several languages and distributed worldwide. By observing the novels of Jose Saramago as a whole, we can note that they can be chronologically divided into certain 'stages', acknowledged by the writer himself in a speech in Turin (May, 1998). In his more recent novels, after 1995, the writer develops a different work from his previous novels, introducing innovative aspects (compared to previous productions), as using a language closer to orality, and the presence of the allegory as a key figure reflective of his novels, for example. Thus, this study aims at observing contemporary trends in some of his novels: *Blindness* (1995), *The Double* (2002) e *Death with Interruptions* (2005), after a brief descriptive recovery of the novel genre. We want to show some contemporary and interesting elements of those works, as well as the maintenance of aspects characteristic to the author's literary project, such as working with language and the social issue. We could see, thus, the strong bond of the novel structure with humans and their environment, as well as the hybrid and changing characteristics of this genre.

Keywords

Contemporary Novel; José Saramago; Portuguese Novel.

* Centro de Línguas – Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD – Dourados – MS. E-mail: iriselene@gmail.com

O gênero romanesco e o romance português – à guisa de uma introdução

Muito se observa, na vasta produção teórica sobre as formas artísticas, uma busca por definições, um interesse em desvendar o modo como a obra de arte se aproxima do ser humano e seu meio, bem como em entender os efeitos desta no espectador. De fato, toda essa 'movimentação' que a arte provoca é percebida no espectador, no leitor, no crítico, e também no próprio artista, no escritor, consciente (ou não) de sua tentativa de auto-conhecimento e de completude através do trabalho artístico.

Sabe-se, assim, que a arte tem de fato um forte vínculo com o humano e o seu contexto e, dentre as várias manifestações artísticas, o romance, por ser um gênero literário híbrido, plural e dialógico, trata-se da forma artística que apresenta, de modo complexo, esse vínculo entre arte e humanidade, delineando em seu cerne angústias e contradições do homem e da mulher em seu contexto sociocultural.

Ligado ao tempo presente, isto é, que versa sobre o presente inacabado, trazendo portanto um inacabamento de sentido (BAKHTIN, 1988), o gênero romanesco encontra-se em um processo evolutivo, em formação, pois acompanha o momento histórico atual, nasce e se compõe pela história, luta por seu reconhecimento ante aos outros gêneros:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. [...] Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Ante a outras formas literárias, o romance tem uma postura muito diferente: ele parodia os outros gêneros, mostra seus limites, incorpora outros e abre novas possibilidades para eles: "o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom" (BAKHTIN, 1988, p. 399). Assim, com o desenvolvimento do romance, toda a literatura em geral, todos os gêneros acabados, sofrem modificações, por vezes "romancizam-se" ou se alteram na forma de estilização.

De fato, desde os primórdios do romance, já havia paródias dos gêneros consolidados, e este percurso continuou no século XVIII, por exemplo; porém, neste íterim, pode-se ver uma outra característica do romance: seu caráter autocrítico, uma vez que muitos textos que seguiam a tendência da paródia, em certos períodos, marcaram-se por recursos banais – não há constância na metodologia de criação romanesca.

Historicamente observa-se que, quando os gêneros estáveis se 'romancizaram', eles se revestiam de maior liberdade, de uma renovação da linguagem por meio do plurilinguismo e pela dialogização; além disso, tornaram-se capazes de trazer em si questionamentos, uma problematização de sentidos por causa do vínculo que estabeleceram com o presente, com o inacabamento do sentido, vínculo este característico do gênero romanesco.

A influência do romance, portanto, sobre as mudanças dos outros gêneros não se dá de modo espontâneo, mas está ligada ao vínculo que o romance tem com a própria dinamicidade de seu mundo atual. O gênero romanesco, com seu caráter de inacabamento, evolui com as transformações da sua realidade externa, da qual não se dissocia e, por isso, é o gênero que mais se aproxima da representação da realidade contemporânea. Por isso, o romance, sendo aquele que melhor acompanha a complexidade do mundo, sempre em mutação, acaba por direcionar, por “romancizar” as transformações dos outros gêneros. Nas palavras de Bakhtin:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).

A teoria da literatura, logo, não conseguiu desvendar o romance, como ela fez com os outros gêneros imutáveis, estáveis e fixos; mesmo assim, com a “romancização” dos gêneros, isto é, com a influência da mobilidade e flexibilidade do romance para eles, o trabalho da teoria literária tornou-se mais difícil. A teoria tentou fundamentar as bases do gênero romanesco comparando-o a outros, verificando suas diferenças, criando assertivas que objetivavam a definição de um único elemento básico constante no romance; a procura foi frustrante, em vão:

Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos, tentou-se desvendar o seu cânone interno como um determinado sistema de índices de gênero, invariáveis e fixos. Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1988, p. 401).

Os próprios escritores de romances começaram a tentar conceber um estudo que apontasse as características do romance; mesmo não chegando a uma conclusão final, eles pelo menos conseguiam verificar o gênero em sua dinamicidade viva: suas declarações denotam o embate do gênero romanesco com outros já estabilizados, e inclusive consigo mesmo; assim, as observações desses escritores apenas ressaltaram a “posição singular” do gênero entre outros na literatura.

Com estas e outras reflexões suscitadas por Bakhtin, o gênero romanesco é percebido em sua pluralidade linguística, com aspectos heterogêneos, mutáveis e instáveis. Considerações como estas incitaram outros teóricos, no século XX, a buscarem uma revisão quanto aos modos de representação do romance e sua caracterização moderna e suas modificações no decorrer do tempo, como Anatol Rosenfeld e Michel Butor, por exemplo.

Outra teórica, Linda Hutcheon, apresenta interessantes abordagens sobre o romance contemporâneo, evidenciando questões polêmicas, como a conceituação da ideia de pós-modernismo, bem como as mudanças na percepção da referencialidade no contexto do final do século XX; desse modo, também acaba por versar sobre as configurações do gênero romanesco na atualidade.

Hutcheon expõe, entre outros pontos de vista, que o romance contemporâneo é marcado pela metaficção historiográfica. Para explicar sua definição de metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) desenvolve uma reflexão sobre o vínculo entre arte e história, e ainda sobre a relação entre verdade, história, realidade e ficção.

Exemplifica com o romance *Foe*, de Michael Coetzee, no qual se questiona a veracidade da história narrada, ao afirmar que Defoe, o escritor, teria omitido fatos e desconsiderado pessoas com atuação direta no enredo; no caso, o texto literário demonstra o direcionamento possível que um contador de histórias pode ter, seu julgamento parcial e sua postura inventiva, ao mesmo tempo em que denuncia que o historiador também é passível de este tipo de ação, o direcionamento 'pessoal' no relato de um fato: "a preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura" (HUTCHEON, 1991, p. 145).

A questão da verdade ficcional e da verdade histórica incita historiadores, literários, críticos e filósofos e, no início do século XX, teóricos formalistas e estruturalistas declaram que o *status* ficcional da obra literária não pressupõe a discussão sobre a verdade, ou seja: a arte não precisaria ser questionada se trata de uma verdade ou não, ou até que ponto o que ela traz condiz com a realidade – a dicotomia entre verdadeiro e falso não se ajustaria à ficção. Hutcheon, entretanto, pontua que a metaficção historiográfica admite que estes pólos opacionais – verdade e falsidade – não deveriam constar nos pressupostos de definição da arte, porém o motivo não se daria por causa de um "status ficcional", mas porque os romances pós-modernos trazem várias verdades, uma multiplicidade de verdades, e o que soa como falso seria apenas uma outra verdade, uma verdade diferente.

Dessa forma, há a exposição, por meio da metaficção historiográfica, das diferenças entre literatura e história em suas estruturas, demonstrando-se também os pontos de proximidade entre as duas disciplinas, bem como o questionamento dos valores estanques de originalidade da arte e da confiabilidade e clareza da história: "a ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas [...], estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história" (HUTCHEON, 1991, p. 146).

A flexibilidade do gênero também é observada nos estudos de teóricos portugueses sobre o desenvolvimento do romance em Portugal no século XX: Fernando Mendonça (1966), por exemplo, crítico português da década de 60, expõe, por meio de análises de obras portuguesas, a configuração do romance nacional, desde a figuração do romance presencista, no início do século, perpassando o romance neorrealista português, até as obras de sua atualidade (nos anos 60).

Explica Mendonça como o romance no século XX desenvolveu-se em Portugal, traçando introdutoriamente o percurso do gênero após a morte de Eça de Queirós. Comentando que foram quase trinta anos de um período de 'hibernação', o romance firma-se e destaca-se com a influência do Presencismo, no período de 1927 a 1940. Para o estudioso, a década de 40 marcou-se em Portugal pelo surto neorrealista, com representação da problemática social. O autor português considera, no entanto, que ambos os movimentos (Presencismo e Neorrealismo) fazem parte da realidade histórico-literária de Portugal, mas não caracterizam exclusivamente o romance português do século XX, uma vez que, sendo a realidade dinâmica, há uma existência concomitante de misturas

tipológicas de romances; logo, as orientações presencista e/ou neorrealista não são exclusivas e definidoras do fazer literário contemporâneo.

Mendonça estabelece a obra *A Sibila* (1953), de Bessa Luís, como um marco para a produção literária portuguesa, uma vez que esta trouxe elementos que a diferenciariam de obras puramente neorrealistas: “*A Sibila* propunha-se a fazer uma revisão dos valores humanos em termos de ‘indivíduo’ [...]. Era uma nova experiência das modificações íntimas de cada um, do seu cotejo ou do seu desfilar de estados em permanente germinação” (MENDONÇA, 1966, p. 18).

Portanto, o romance figurou-se de modo a trazer sempre novidades, a surpreender leitores, revelando-as no estilo, na temática, na linguagem, e nas reflexões sobre o ser humano. Assim, o teórico português observa a inquietação dos autores na produção dos seus romances, ressaltando uma certa indefinição do gênero, e demonstra suas expectativas, esperando pelos romances que viriam (uma vez que ele publica seu texto na década de 60).

Quando busca pensar o romance português contemporâneo (de seu tempo), aponta Mendonça para um traço marcante: o tratamento com a questão do modo como o ser humano se relaciona consigo mesmo e com seus próximos: “O fato é que eles estão robustamente ligados por um mesmo fio condutor: o problema das relações humanas. Todos eles equacionam ou debatem essa área misteriosa de relação” (MENDONÇA, 1966, p. 126).

No romance português, considera haver dois grandes conflitos humanos, a saber, o reconhecimento pelo homem de outrem e o conhecimento de si mesmo (deste homem) pelo olhar do outro. Exemplificando com o romance de Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, observa este “diálogo de aparições” que remete ao pensamento metafísico. São reflexões filosóficas e profundas que podem ser levadas à estrutura de um ensaio: “Usou o Autor dum esquema muito sagaz e [...] habilmente engendrado para produzir situações da história, que quase sem ser história deixa, no entanto, essa perturbação obscura que todos nós buscamos em qualquer romance” (MENDONÇA, 1966, p. 128).

Além da questão da temática, o estudioso resalta outra característica do romance português contemporâneo, exemplificando com as estratégias do romance de Ferreira: a delimitação estilística. Em primeiro lugar, destaca-se o jogo de pensamentos fluídos que trazem, pelo narrador e pelas personagens, uma mixagem entre conteúdo e estrutura, entre temática e ações. Em segundo lugar, tem-se a utilização de vocábulos com sentidos amplificados, ou mesmo com novos significados, fortalecendo uma perspectiva enigmática ao texto literário: “para ser exato, não há um ‘estilo’ em *Estrela Polar*: há, e permanentemente em presença, um reajuste de significações, um novo encontro de palavras com que se produz uma linguagem nova, cheia de visitas mais intensas do que nunca” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Conclui o renomado teórico que o romance português dos anos 60 caracterizou-se de maneiras distintas, mas teve como principais elementos a temática das relações humanas e a forma diferenciada e surpreendente de lidar com a linguagem: “o que caracteriza [...] [os romances analisados] é, precisamente, a sua linguagem específica, o seu modo de inaugurar situações, cuja gênese emocional reside no encontro de palavras que ninguém sonhou associar, e ofertam os dados essenciais da realidade metafísica” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Com a análise de autores selecionados, Mendonça (1966) atenta para o fato de que a influência do Neorrealismo ainda se faz notar nos romances dos anos 60, contudo, adaptando-se esta influência às tendências da época, e acrescentando por vezes algo mais, um questionamento, um pensamento de

cunho filosófico, um enigma a se solucionar. Essa seria, pois, a herança dos romancistas portugueses para as próximas gerações de escritores os quais comporiam o quadro da literatura portuguesa contemporânea.

Para exemplificar outras inovações que foram surgindo na literatura portuguesa na segunda metade do século XX, vale citar a leitura analítica que Maria Aparecida Santilli (1979) faz sobre a obra de Carlos de Oliveira, *Pequenos Burgueses*. Publicada a primeira edição em 1948, houve outras duas, uma em 1952 e outra em 1970, apresentando nelas alterações e revisões interessantes. A obra trata de um jogo de falácias, de trapaças entre as personagens, isto é, apresenta-se um olhar lúdico às instáveis transações burguesas, em uma reflexão sobre o ciclo de relativismo quanto às relações humanas: “este romance [...] apresenta, assim, uma curiosa montagem episódica, pois a corrente dos logros enreda toda a pequena burguesia provinciana, à maneira de um círculo vicioso em que todos acabam sendo sujeito e objeto de trapaças” (SANTILLI, 1979, p. 152). O jogo das relações humanas constante na obra ressalta uma denúncia social: há uma crítica ao sistema sociocultural da atualidade.

Outro jogo presente em *Pequenos Burgueses* é o linguístico, no discurso ambíguo das personagens, que acentua a ironia e a criticidade da obra. A crítica esclarece, ainda, que o narrador também é diferenciado, controlando o interior das personagens, porém também lhes dando espaço para atuar, agir, falar, pensar e manipular, num estilo dramatizado.

Outro ponto levantado diz respeito à terceira edição da obra, onde há a representação da diversidade de vozes no romance – o narrador é posto como apenas mais uma voz, mesclada às vozes das personagens, às quais apresentam a sua própria perspectiva sobre a vida. Assim, aspectos inovadores da terceira edição seriam, primeiro, a reescritura, a reelaboração textual, e segundo, a instabilidade da narrativa por meio da pluralidade vocal: “a identificação da voz do narrador, enquanto distinta, dá-se por exclusão na medida em que não é a de nenhuma das outras personagens denominadas. Fora dessa perspectiva, como função relatora destacada, ela desaparece, o romance se dissolve no sistema dialógico” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Desse modo, para a teórica, o romance de Carlos de Oliveira retoma e reacende o papel da ‘palavra’ na representação do outrem, denotando, na pluralidade de vozes e no procedimento da reescrita, o sentido de inacabamento e de multiplicidade do próprio gênero romanesco: “Em Carlos de Oliveira as reedições consumam-se novas etapas de um processo de transformações que parecem ressalvar, afinal, significados que continuam válidos como base nesta inacabada esteira de reescrituras que seus leitores têm encontrado” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Nas reflexões da estudiosa se pode observar, portanto, uma percepção do romance português como um gênero que ainda não se apresenta de modo linear, em uma dimensão pré-definida, ou com nuances já esclarecidas e específicas da produção lusitana. Todavia, o que se pode notar é o interesse da crítica em salientar como as obras produzidas em Portugal estavam lidando com as dificuldades de equacionar a condição de ficção, aliada à complexidade da linguagem e à questão da representação da realidade contemporânea, da vivência humana.

A fim de observar as configurações do romance português contemporâneo, apresenta-se ainda uma breve leitura descritiva dos estudos de Maria Alzira Seixo. Afirma a estudiosa a complexidade da ‘forma romance’, definindo-a de modo detalhado, como “uma organização discursiva que procede à articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que,

praticando rupturas e possibilidades de irradiação significativa no relato, o abrem às potencialidades textuais” (SEIXO, 1986, p. 21).

Explica o seu interesse em observar, em obras portuguesas da atualidade, a presença de elementos marcantes diferenciados da produção literária posterior. Exemplifica com a análise do aspecto de ‘alteridade’ na produção de três escritores, a saber, José Saramago, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol, ressaltando que o olhar voltado a outrem e à própria condição ficcional marcam uma postura inovadora e diversificada na literatura lusitana do fim do século XX.

A alteridade no romance firma-se “no nível da sua organização semântica”, isto é, na estruturação lógica dos elementos constitutivos da narrativa e no direcionamento temático e, além disso, também no próprio discurso literário, ou em sua identificação mimética. Para a teórica, o novo aspecto utilizado para denotar o sentido de alteridade que a obra suscita seria a ‘auto-referencialidade’: “ao apontar para si próprio que o texto, engrandecendo as marcas do seu projecto literário, pode ultrapassar-se e encontrar o seu ‘outro lado’, que não é nem o reflexo social, nem o estatuto simbólico ou mítico, nem a sua projecção de mundividência” (SEIXO, 1986, p. 22-23).

Para exemplificar, Seixo salienta o uso do conhecimento histórico, dos fatos do passado, nos romances de José Saramago, e denota que estes parecem, em um primeiro olhar, aproximarem-se à tipologia do romance histórico; porém, eles são diferentes, uma vez que reconstituem o discurso da História com o olhar do presente, utilizando ainda o passado para refletir sobre o presente, condição incomum no romance histórico:

ele consegue, de modo ímpar na nossa actual ficção, que o seu discurso romanesco seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco (SEIXO, 1986, p. 23).

O trabalho com a temática histórica, portanto, delineado pelo aspecto da autorreferencialidade, revela em uma estrutura ficcional (o romance) a perspectiva textual e linguística (e, por isso, também ficcional) do discurso da História: eis um dado inovador do romance português atual. Da mesma forma, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol trabalham com elementos de outros universos textuais (a biografia e a lírica, respectivamente) para fortalecer a percepção ficcional do trabalho com a linguagem: “trabalhar a história, a biografia e o lirismo em termos ficcionais corresponde a construir um texto (romance) integrando nele dimensões outras que justamente engrandecem (acentuam) o seu carácter textual específico” (SEIXO, 1986, p. 24).

Mário Cláudio, em *Amadeo*, busca apresentar a biografia de uma pessoa real, porém transformando-a em personagem de literatura; ele constrói, segundo Seixo, um “romance da escrita de uma biografia”. Sua obra demonstra, numa mescla de “ficção, diário e biografia” as articulações entre verdade e invenção na formação de um texto, refletindo, em uma forma de alteridade, as relações entre escrita e vida. Quanto aos romances de Maria Gabriela Llansol, Seixo examina a obra *Causa Amante* para mostrar o gênero romanesco em pleno movimento, em transformação, uma vez que há a criação de uma ‘ficção poética’, de um lirismo prosaico, conforme os termos da estudiosa:

Perde-se de vista o processo de transformação caracterizador do texto romanesco para se entrar num campo textual marcado pela pura mutação. Aqui, a ficção auto-referencia-se pela constante mutação dos seus planos, não

entendida como busca ou incerteza, mas antes como respiração alargada, tensa ou distensa, de um enorme desejo de escrever (SEIXO, 1986, p. 26).

A crítica, após essa exemplificação da instabilidade presente na forma romanesca lusitana, ainda tece considerações sobre a produção literária em Portugal no período de 1974 a 1984. Explica que estes dez anos por ela apontados são importantes, pois trata-se de um período pós-ditadura, e esta ruptura sociopolítica altera vários setores da vida portuguesa, como também denotam mudanças no âmbito artístico.

Sem se prender a questões sociológicas, ideológicas, mercadológicas e políticas, a estudiosa busca sobretudo observar, em um olhar generalizado às obras da atualidade, os 'modos' de significação que tais obras traduzem em sua existência. Para isso, ela não se distancia da ideia de que a censura, a pressão e o desprestígio que a arte sofre antes do marco histórico da Revolução dos Cravos acabaram por condicionar a produção da época, limitando seus sentidos.

Mesmo em algumas obras, pouco tempo publicadas antes do 25 de Abril, tem-se a presença de elementos destoantes da literatura comum do período, como em *Noite Ambígua*, de Noémia Seixas, *Crise*, de Alberto Ferreira, e *O Carro de Feno*, de Luís Forjaz Trigueiros, salienta Seixo. São obras que trazem aspectos como a percepção das "relações inter-subjetivas" na estrutura da narrativa, cenários que envolvem as experiências do cotidiano humano apresentadas em um nível reflexivo, e a própria noção do gênero romanesco como inacabado e incerto, aspectos que aparecem em alguns romances pós-25 de Abril.

De um modo geral, houve várias inovações e mudanças ou desenvolvimento na produção artística portuguesa, sobre as quais não se conseguiria estabelecer uma caracterização linear ou delimitada formalmente, uma vez que as manifestações artísticas se firmaram de maneira muito diversificada. Isso porque, com a alteração do *status quo* político, criou-se um sentimento de liberdade e de busca por uma identidade (renovada). Assim, esclarece Seixo quanto ao entusiasmo criativo da época: "este segundo período dos anos setenta vai sobretudo proceder a uma miscegenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais" (SEIXO, 1986, p. 50).

A estudiosa cita vários títulos e autores marcantes da década de 70 e 80, como Jorge de Sena, José Saramago, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa, Nuno Bragança, Lídia Jorge, Teresa Salema e António Lobo Antunes, entre vários outros escritores, e faz um levantamento dos caracteres diferenciados de cada obra, em geral, mostrando a trajetória da literatura do período. Vale apontar, em um viés panorâmico, algumas das principais características elencadas pela teórica, sem se ater aos nomes de obras, a fim de não se estender demasiadamente no detalhamento dos romances contemporâneos.

Desse modo, Seixo observa nos romances de 1974 a 1984 uma amplitude no trabalho com a categoria temporal; a existência de uma pluralidade de vozes discursivas; o uso de elementos do universo do transcendental e fantástico; a mistura entre tradição e inovação; a reflexão sobre os fatos e conhecimentos culturais; a miscelânea de gêneros (fusão entre memórias, diários, lirismo dentro da forma romanesca); a presença do aprofundamento psicológico; o trabalho com a relação entre ser humano e mundo (postura existencialista); o questionamento quanto aos limites e fronteiras entre ficção e história, e ainda

entre eles e a linguagem; a presença da intertextualidade, da metalinguagem e da ironia; o questionamento dos padrões estruturais tradicionais; e a insistência do trabalho com o sentimento, mesmo se atendo às inovações estruturais.

Com a Revolução dos Cravos, houve um sentimento geral de libertação e de reconhecimento (de si), o qual também desmantela o fascínio que o escritor e o leitor portugueses tiveram sobre a literatura estrangeira. Com essa liberdade, escritores e leitores de Portugal já não mais reverenciam autores estrangeiros, observando com tranquilidade o trabalho do outro, sem idolatria, criando a sua própria identificação com a realidade pátria, formando seus próprios estilos com sua cultura. Por isso, Seixo acredita que a ideia de 'morte da arte' na atualidade seria uma informação que não procede, haja vista toda a renovação que a literatura lusitana contemporânea tem demonstrado.

Observar brevemente a trajetória do gênero romanesco por meio de leituras descritivas de teóricos consagrados possibilita a percepção ampla de elementos constantes na produção de romances, sobretudo no final do século XX, notando também suas influências e inovações. Assim, pode-se ter um entendimento geral de como ocorreu o processo de formação do romance português contemporâneo, para depois situar o escritor José Saramago.

Saramago, como já fora mencionado, insere-se nesta perspectiva de escritor contemporâneo, uma vez que traz em seus romances, de fato, possibilidades de reflexão sobre a linguagem, bem como o trabalho com a pluralidade de vozes discursivas e, além disso, demonstra o hibridismo do gênero, utilizando recursos como ironia e intertextualidade; soma-se a isso a marcante presença na obra saramaguiana da representação do ser humano e suas angústias e conflitos.

Saramago e a 'fase pedra': olhar profundo

Em uma palestra, proferida em Turim (ou Torino), em maio de 1998, José Saramago expõe que, sobre sua produção romanesca, há dois momentos distintos: a fase 'estátua', isto é, quando o escritor afirma que estava descrevendo uma estátua, sua superfície, suas formas externas (desde seu romance *Manual de pintura e caligrafia* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*); e outro, a fase 'pedra', em que o autor declara ter deixado de descrever o externo para se aprofundar no interno, na matéria, no que compõe a estátua, a sua interioridade, a 'pedra':

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra [...] é o resultado daquilo que foi retirado da pedra, a estátua é o que ficou depois do trabalho que retirou pedra à pedra [...] Então é como se eu tivesse ao longo destes livros todos andado a descrever essa estátua [...] porque quando o acabei [...] não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra (SARAMAGO, 1998, s/p.).

Ressaltando o seu interesse real no ser humano, José Saramago comenta ainda em sua palestra que a "tentativa de entrar na pedra [...] é como quem diz entrar no mais profundo de nós" (SARAMAGO, 1998). Desse modo, tem-se evidente a preocupação humanística do escritor, interessado em refletir e provocar reflexão sobre o homem e a mulher, bem como sobre sua interação com o outrem e com o meio social.

Os romances pós-1995, logo, são os que compõem esta fase de Saramago. Chama a atenção, além do fato do trabalho com a linguagem discursiva mais

próxima da oralidade – na qual a pontuação convencional de diálogos é descartada, tendo-se um discurso mais fluido, configurando um traço estilístico do autor a partir de suas obras dos anos 80 –, o seu constante questionamento sobre a formalidade e a arbitrariedade da língua, isto é, seus limites.

Essa reflexão sobre os padrões da língua, bem como o interesse pela humanidade são temas característicos de toda a produção em geral do escritor português e, na fase 'pedra', esses caracteres são intensificados com a utilização do recurso alegórico. Esse recurso seria um modo que o artista encontrou para representar o indivíduo em uma sociedade em crise, caótica, em um mundo em que se perdeu a referencialidade, isto é, em um mundo em que tudo é relativo, questionado e, portanto, um mundo em que a representação deste pelo romance tornou-se uma tarefa difícil. Além disso, tem-se ainda a questão de se tentar representar algo que está sendo vivido, o tempo presente e contemporâneo do autor, o que também dificulta o olhar. Portanto, o recurso da alegoria permite a generalização, tendendo à perspectiva universalista, e possibilitando a percepção um pouco mais distanciada do objeto, a fim de que se haja o enfrentamento e a reflexão quanto aos fatos: logo, Saramago consegue manter-se em seu viés humanístico, contudo em um olhar contemporâneo.

Romances de Saramago e o viés universalizante

Ensaio sobre a cegueira (1995) é considerado, pelo próprio autor, como obra com a qual Saramago iniciou a sua fase 'pedra'. O romance narra um surto epidêmico de uma cegueira, diferente das cegueiras comuns, pois esta seria contagiosa e branca: um homem cega inesperadamente; logo a seguir, o fato se repete a várias pessoas na cidade. O Governo decide colocar estes cegos e os possíveis contagiados de tal cegueira em um antigo manicômio desativado, a fim de conter a proliferação do 'mal branco'. Com o tempo, mais cegos são levados ao local, que é externamente controlado e mantido pelo Governo (através do Exército); começa-se a perceber problemas internos de organização e de convivência social no local, e todos os internos cegam, menos uma mulher, que fingia estar cega também, para acompanhar e proteger o seu marido – um médico oftalmologista. O manicômio é incendiado, e os cegos deixam o local; um grupo, liderado pela personagem que não está cega, parte em busca de soluções para sobrevivência. O grupo percebe que, na cidade, todos cegaram, não há água tratada ou luz, as lojas e os supermercados foram saqueados, e cegos vivem em pequenos grupos. Os indivíduos desse grupo resolvem se manter unidos e, ao final da obra, a personagem que primeiro cegou recupera a visão, seguida de outros do seu grupo. Nas ruas, algumas pessoas manifestam a recuperação da visão, e tem-se a esperança de que o 'mal' tenha passado, e que todos irão se recuperar.

Percebe-se a mudança de fase no trabalho do autor para com seus romances ao se observar, primeiramente, alguns elementos inovadores, distintos de suas obras anteriores: no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, têm-se personagens sem nomes definidos, apenas identificadas por alguma categoria social, contudo bastante desenvolvidas individualmente; o aspecto espaço-temporal também não se apresenta de modo específico, podendo a narrativa ser representativa de qualquer sociedade da contemporaneidade; e o uso da alegoria como figura-chave reflexiva da obra, que apresenta, assim, um caráter mais universal que outras obras anteriores a esta.

Todos estes recursos podem ser considerados traços da pós-modernidade, a qual de certa forma sempre esteve presente no trabalho do autor, como por exemplo na recriação da história oficial e/ou da tradição histórico-cultural. A pesquisadora Isabel Pires de Lima (1999) ressalta que até mesmo o título do romance possui esse tônus de incerteza e sobreposição próprio do pós-moderno: “como o próprio título [...] sugere, trata-se de um romance que se quer ensaio, e logo nesta ambivalência se instala uma oscilação pós-moderna. [...] No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre a condição pós-moderna, [...] marcada pela cegueira” (LIMA, 1999, p. 415).

Acrescenta-se, logo, que a falta de nomeação das personagens e da referência espacial específica são índices de tendência universalizante, assim contribuindo com o próprio formato da figura da alegoria: “essa ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. [...] cria uma fantástica alegoria em cima do destino possível da humanidade” (CALBUCCI, 1999, p. 88).

De fato, a temática do romance situa-se na ideia de convivência social, de interação dos seres humanos e, nessa percepção, tem-se o olhar para o humano, para seus aspectos tidos como positivos ou como negativos, para a sua complexidade, para o seu interior. Exemplo disso pode ser observado na cena em que se descreve, dentro do manicômio, o comportamento dos indivíduos que, estando em um ambiente de cegos, alguns deles faziam suas necessidades em qualquer lugar, sem se preocuparem de serem julgados, pois “pensavam, Não têm importância, ninguém me vê” (SARAMAGO, 1995, p. 134); isto significa que muitos não se importavam com a higiene, com o respeito ao próximo e a si mesmo, demonstrando-se aspectos do recôndito humano.

Outro exemplo de comportamentos humanos sendo ilustrados em suas últimas consequências no romance pode ser notado na violência, inclusive de caráter instintiva, relatada no manicômio, por exemplo, onde todos se preocupam com a alimentação e, em certo momento, um grupo aproveita-se do fato de possuir uma arma de fogo para manter o controle sobre todos os outros, para firmar um poder autoritário sobre os outros cegos. O grupo exige, em troca das caixas de alimento, todos os objetos de valor dos cegos e, após alguns dias, exige também a presença das mulheres para satisfazer sexualmente os homens do grupo autoritário, em troca de alimento. Após passar por humilhação, depravação, violência e crueldade dos ‘cegos malvados’, como os trata o narrador, a personagem mulher do médico resolve matar o ‘chefe dos malvados’, aquele que estava de posse do revólver.

Sentimentos humanos variados perpassam o romance, denotando valores sociais desestruturados com a situação alegórica de cegueira branca que acomete todo o espaço urbano representado; novos valores se constituem, uma vez que a população, cega, necessita estabelecer novos modos de sobrevivência. O romance de Saramago, logo, incita questionamentos quanto à dependência dos indivíduos ante a estrutura social estabelecida no tempo contemporâneo, não definido especificamente, mas marcado pelas estruturas descritas (como ruas residenciais, supermercados, bancos, manicômios, igrejas, praças, governos, entre outros aspectos da vida urbana atual, dos séculos XX e XXI).

Além disso, o autor aprofunda-se em uma investigação da composição do ser humano, passando por aspectos próprios da humanidade, sendo estes positivos ou negativos, a saber: bondade, generosidade, solidariedade, amor, egoísmo, maldade, tristeza, angústia, entre outros, representando os conflitos do humano, e permitindo um olhar reflexivo para o tempo presente do leitor.

Por exemplo, nota-se que outros sentimentos humanos aparecem nas ações da protagonista, e também a culpa dela quando há a revelação das consequências destas, por exemplo no momento em que, já na cidade, onde todos estão cegos, a mulher do médico encontra alimentos em um pequeno estoque no depósito de um supermercado e, ao retirar o que conseguia carregar sozinha, fecha a porta do depósito (cave), para assegurar-se de que os cegos não encontrem o local:

Que faço. Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. [...] fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, [...] rolariam pelas escadas abaixo [...] E quando a comida se acabar, poderei voltar por mais, pensou (SARAMAGO, 1995, p. 224).

Há uma certa dose de egoísmo nesta cena, e talvez bom senso, pois a personagem zela pelo grupo de cegos que dela dependem para sobreviver, uma vez que ela decidiu assumir a responsabilidade por ele. Não querer divulgar a existência da cave aos outros cegos que no mercado estavam revela um certo egoísmo, justificado pela segurança desses cegos, para que, no desespero, não acabem por morrer ao se dirigirem às escadas do depósito. Entretanto, até mesmo a personagem duvida da sua justificativa: “a mulher narrou as suas aventuras, [...] só não disse que tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado” (SARAMAGO, 1995, p. 228).

A consequência de seu ato marca a narrativa, caracterizando, mais uma vez, o sentimento de culpa da personagem, o que a faz representar as contradições humanas em sociedade, contradições estas fortalecidas pelo arrependimento por ter agido como egoísta; mas, por outro lado, ela quis garantir-lhe o alimento a si e aos seus próximos, o que seria uma atitude solidária e responsável para com os indivíduos do grupo que dela depende. Isso pode ser provado nos dizeres da personagem que, ao entrar no estabelecimento, comenta com o seu marido a preocupação de não haver mais alimentos no armazém, ou seja, ela, no início, preocupou-se apenas com a sobrevivência de seu grupo:

A mulher do médico temeu o pior, e disse-o ao marido, Viemos demasiado tarde, já não deve haver lá dentro nem um quarto de bolacha [...] Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas [...]. Estão mortos, [...] Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, [...] transformaram a cave num enorme sepulcro, e eu sou a culpada do que aconteceu (SARAMAGO, 1995, p. 296-298).

O sofrimento, o sentimento de responsabilidade e de culpa, a solidão, a vontade e a necessidade de agir atingem profundamente a personagem protagonista, que se angustia diante das situações que vivencia e vê, diante de suas atitudes e as consequências destas: suas ações demonstram o que acredita, isto é, seus princípios, valores, senso de justiça e crença a move, mesmo nas situações mais adversas. Saramago, logo, representa profundamente as crises do ser humano na sociedade contemporânea, caótica, egocêntrica e violenta, intensificando seu trabalho sobre, por exemplo, o sentimento do homem e da mulher de solidão, aspecto que aparece de certo modo em todos outros

romances, posteriores ou não a *Ensaio sobre a cegueira*; evidenciando, portanto, reflexões sobre esta característica humana.

A angústia da personagem protagonista é intensificada pelo fato de ser a única, no manicômio, e depois na cidade, a não perder a visão; ela mesmo, apesar de poder compartilhar o seu segredo com o marido, por diversas vezes afirma o seu mal estar por ver enquanto os outros indivíduos agem, acreditando estarem em meio a cegos; isso acontece porque muitos agem de forma a não esconder o egoísmo, a indiferença, ou ainda, buscando vantagens na cegueira do outro:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou [...] [...] Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. [...] Aproveitando-se do alvoroço, alguns cegos tinham-se escapulado com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição (SARAMAGO, 1995, p. 71-107).

A personagem mulher do médico, quando está na cidade, responsabiliza-se pela sobrevivência de seu grupo e vai, no início, “sozinha à procura de comida” (SARAMAGO, 1995, p. 214), e observa, aos poucos, como a sociedade mudou, os valores mudaram, e o narrador afirma que as pessoas, rapidamente, já estavam adaptadas à convivência com a cegueira branca: “não lhe ocorreu [à mulher] que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto” (SARAMAGO, 1995, p. 218).

Ao se observar a trajetória da personagem protagonista, verifica-se que ela está sempre decidindo e agindo, por vezes sofrendo as consequências de suas ações e assumindo a sua responsabilidade, refletindo sobre o mundo que a cerca; portanto, essa seria uma possível explicação para o fato de que, até o final da obra, a personagem não cegue. Para o estudioso Eduardo Calbucci, a “mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeiramente consciência pessoal” (CALBUCCI, 1999, p. 90); ou seja, consciência da importância da ação humana para a convivência social, consciência da distinção entre o ‘certo’ e o ‘errado’, o bem e o mal, independente da estrutura social, consciência do que é essencialmente humano, pois, quanto aos outros, “de tanto olhar as pessoas pararam de ver, de reparar, de distinguir” (CALBUCCI, 1999, p. 89).

A cegueira branca, portanto, pode ser interpretada, em um viés universalizante, como a cegueira dos indivíduos acomodados, acostumados em conviver com os problemas da sociedade, e em serem passivos, não agirem em busca de uma condição humana social equilibrada e justa.

Pode-se, todavia, questionar se a mulher do médico tinha esses valores, buscava o equilíbrio da convivência social, antes da epidemia, o que justificaria sua condição diferenciada. Duas possibilidades de leitura depreendem-se: a primeira, de que a protagonista, desde o início, age de forma inesperada, ao fingir-se de cega para acompanhar o marido e, depois, querer ajudar a todos, assumir a responsabilidade de fazer justiça, segundo seus valores, ou seja: ela sempre se demonstrou responsável e preocupada com o bem-estar social, ao menos, no mínimo, do grupo que cuidava e, assim, reflete sobre os valores

sociais e as atitudes humanas, e, principalmente, sobre a condição humana em sociedade e a humanidade. A segunda leitura aponta para a mulher do médico como sobre-humana, como se estivesse além do que se caracteriza o ser humano, visto que ela age em prol dos outros mesmo que pudesse ser contaminada pela cegueira. Ela os auxilia, perde forças e depois as recupera; sofre, decide, faz e busca melhores condições de vida.

Acrescenta-se ainda que, de acordo com Saramago, os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) compõem uma trilogia alegórica que, sem que haja sequências na narrativa, todavia denotam uma crítica pessimista referente às configurações do mundo contemporâneo, isto é, “na base do mesmo caráter alegórico, pessimista e desencantado de romances sobre um mundo abandonado pela razão” (SARAMAGO, in LOPES, 2010, p. 158). Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, tem-se essa constatação de confirmação da desilusão, e a cegueira branca representa o mundo caótico, sem perspectivas otimistas de melhorias: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (SARAMAGO, 1995, p. 204).

Outro aspecto comum a estas três obras, exemplares da ‘fase pedra’ de Saramago, seriam as reflexões humanistas que elas suscitam, como por exemplo, sobre as relações entre os indivíduos, sobre o reconhecimento e a valorização do outrem, sobre o comodismo à estrutura social, e sobre a importância da ação do ser humano, entre outros subtemas. Para a estudiosa Sandra Aparecida Ferreira (2004), tem-se nestes três romances de fato um interesse pela verdade, demarcado nas escolhas das personagens e em suas ações perante a alienação do mundo atual:

Nos romances citados, de modo diferenciado em cada um deles, projeta-se uma ética da busca da verdade, que se apóia sobre o potencial de resistência das personagens ao poder instituído e que, assim, constrói uma coragem da verdade sem confissão nem justificação, em suma, uma verdade que é apenas a justificação em si (FERREIRA, 2004, p. 179).

A busca pelo outrem continua a aparecer nos romances de Saramago, como em *O homem duplicado*, de 2002, obra em que, assim como nos escritos anteriores, tem-se reflexões sobre a crise de identidade do indivíduo contemporâneo, representado em uma personagem simples, ordinária, que tem seu cotidiano comum alterado, movido pela procura de algo que resulta, afinal, no (re)conhecimento de si mesmo.

O romance narra a história de Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, homem solitário e depressivo que, ao assistir a um filme pouco conhecido, observa nele um ator muito semelhante a ele mesmo. Inicia uma investigação sobre o ator, assiste a outros filmes nos quais ele atua, e o percebe como seu idêntico. Tertuliano consegue o telefone do ator Daniel Santa-Clara, que depois descobre ser apenas o nome artístico de António Claro, e estabelece um contato ao telefone, dizendo ser-lhe seu duplicado, e dando início a uma trajetória de movimento, ação, interesse, reflexão e angústia em sua vida, antes marcada pela indiferença e pelo desânimo.

Tertuliano e António Claro, afinal, encontram-se e, confirmada a exatidão das semelhanças, pois são iguais, e excluída a possibilidade de serem irmãos gêmeos, aumenta-se a tensão, que se transforma em ódio, uma vez que ambos não conseguem aceitar um a existência do outro.

Ao final da obra, António Claro falece ao sofrer um acidente no carro de Tertuliano, pois estava fingindo ser ele, e Tertuliano, portanto, é tido como

morto; logo, mesmo estando vivo, não pode retornar à sua pacata existência como professor de história. Resta-lhe apenas assumir a vida de António Claro e, sendo totalmente sincero com Helena, a esposa deste, esta o aceita, entendendo a situação. Nas últimas linhas do romance, Tertuliano Afonso, vivendo como António Claro, recebe uma ligação de um desconhecido, afirmando este último ser um duplo, isto é, alguém aparentemente igual a ele.

A personagem protagonista Tertuliano Afonso, na narrativa, passa por um sentimento bastante comum do homem contemporâneo: a angústia de viver, gerando uma depressão emocional profunda: “vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (SARAMAGO, 2002, p. 09). Essa depressão tende a uma certa paranoia, que faz a personagem desconfiar de tudo, inclusive, por exemplo, das intenções de seu colega, o professor de Matemática, quando o mesmo, para animá-lo, indica-lhe um filme: “Máximo Afonso [...] achou-se a perguntar a si mesmo, de súbito intrigado, de súbito perplexo, que estranhos motivos, que particulares razões teriam sido as que levaram o colega de Matemática [...] a aconselhar-lhe [...] o filme” (SARAMAGO, 2002, p. 12).

Nota-se, logo, que a personagem, com sentimentos de angústia, depressão, solidão e paranoia representa, de certo modo, a humanidade no mundo caótico e tenso da contemporaneidade; apesar de, assim como em outros romances desta fase ‘pedra’ de Saramago, não haver também referências espaço-temporais específicas (como nome de cidades, bairros, ou datas na narrativa), tem-se informações que sugerem a vida cotidiana do tempo presente do autor.

As tensões que marcam a personagem do romance podem ser identificadas com o próprio leitor, pois se trata de um indivíduo que busca a solução de seus problemas, que se aventura a uma situação que o intriga. Tertuliano é um ser movido pela curiosidade, pela ansiedade provocada ao se ver duplicado, e essa situação torna-se ambígua para ele: por um lado, incita-lhe o movimento, a busca pelo outrem e, ao mesmo tempo, a busca de si. Por outro lado, causa-lhe mais tormento, angústia, medo e paranoia. Trata-se das contradições do ser humano, representadas mais uma vez na obra de Saramago, possibilitando ao leitor reflexões sobre sua própria condição humana no mundo em que se perdeu a noção de referência: o indivíduo se vê inserido em uma perspectiva de relatividade (e, portanto, sem limites precisos, sem valores cernes para cada um), aproximando-se de uma liberdade perturbadora.

Em *O homem duplicado*, Saramago mais uma vez explora o trabalho com a linguagem, a sua arbitrariedade e, como se quisesse evidenciar uma desmistificação da ficção para representar a realidade contemporânea (por meio do gênero romanesco), traz um narrador diferente dos narradores tradicionais: trata-se de um narrador com caráter metaficcional, que demonstra não ter controle total sobre a história, e que emite juízos de valor, interrompe a narrativa para conversar com o leitor, referindo-se à própria ficção enquanto obra ficcional:

Antes de continuarmos, porém, convirá à boa harmonia do relato que dediquemos algumas linhas à análise de qualquer despercebida contradição que haja entre a acção de que adiante daremos informação e as resoluções anunciadas por Tertuliano Máximo Afonso [...] Um rápido excursão às páginas finais do capítulo anterior mostrará de imediato a existência de uma contradição básica [...] (SARAMAGO, 2002, p. 225).

O narrador da obra demonstra oscilação quanto ao seu conhecimento da história de Tertuliano, coloca-se por vezes em dúvida, “Há dúvidas sobre se o que acaba de ser escrito, desde a palavra Honestas até à palavra necessidades, tenha sido obra efectiva do pensamento de Tertuliano [...], mas representando elas, e as que entre uma e outra se podem ler [...] verdades” (SARAMAGO, 2002, p. 163), parecendo aceitar a sua falibilidade, a sua condição de representante parcial dos fatos. Por outro lado, o narrador deixa claro, ironicamente, o seu controle dos relatos: “No entanto, o privilégio de que gozamos, este de saber tudo quanto haverá de suceder até à última página deste relato, com excepção do que ainda vai ser preciso inventar no futuro, permite-nos adiantar que o actor [...] fará amanhã [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 244).

Essa instabilidade do narrador pode ser interpretada como um modo encontrado pelo escritor de representar a realidade contemporânea em seu relativismo, em sua amplitude de possibilidades, isto é, como se evidenciasse a impossibilidade de representar o mundo por um único viés, direto e fixo, uma vez que a ideia de referencialidade é questionada, uma vez que não existe mais, no conhecimento do indivíduo social atual, uma verdade, uma realidade, mas várias possíveis.

Assim, Saramago parece apresentar um questionamento quanto ao gênero romanesco, no que diz respeito às suas funções e mesmo ao seu desenvolvimento enquanto arte ligada ao ser humano em seu presente. A obra, em sua estrutura, por intermédio do narrador, dialoga com um olhar conflituoso e angustiado da fugacidade do ‘real’, de seu caráter inapreensível. Por isso, o narrador assume as várias facetas (contraditórias) de seu papel: tem controle da narrativa, de um modo geral, mas não pode reter todo o conhecimento, não pode afirmar com exatidão e certeza todas as informações que apresenta.

O fim do romance remete à ideia de ciclicidade, pois termina como iniciara, isto é, a cena parece ser a mesma de quando Tertuliano faz a primeira ligação a António Claro. Há uma impressão confusa, como se voltasse àquele momento que provocou toda a trajetória de mudanças e de tragédias na vida da personagem, como se toda a tensão, que parecia ter terminado, fosse acontecer novamente. Esse retorno ao início parece significar que a questão da crise de identidade da personagem ainda irá persistir, pois a problematização central ainda vigora: o romance remete alegoricamente ao sistema que configura o mundo contemporâneo, caracterizado pela mecanicidade e artificialidade, pela falta de humanidade.

O homem duplicado, portanto, apresenta, assim como outros romances do autor, recursos considerados, por teóricos como Linda Hutcheon (1991) por exemplo, como sendo pós-modernos, como a postura alegórica, a falta de indicações espacio-temporais precisas, a linguagem no ‘estilo saramaguiano’ (LOPES, 2010), a ironia, a intertextualidade, a metalinguagem e a metaficção. A alegoria do duplo na obra revela os efeitos de massificação e reificação dos indivíduos que sobrevivem em um sistema desumano e reducionista: a personagem protagonista, por exemplo, reduz sua vida ao trabalho, não possuindo outras atividades, vivendo uma vida estéril e maçante, indiferente, vazia, apesar de todos os recursos tecnológicos e facilidades da estrutura sócio-econômica atual. Conforme Ferreira (2007), o romance “acerca-se do tema do duplo como alegoria do problema com o qual a espécie humana se debate, qual seja, a necessidade de encontrar alternativas para a desumanização” (FERREIRA, 2007, p. 2).

Desse modo, *O homem duplicado* traz uma reflexão crítica acerca das perspectivas do mundo contemporâneo e sobre como este lida com os indivíduos: tal como em *A caverna* (2000), tem-se a valorização do material, do técnico, em detrimento do humano, da profundidade das vivências firmadas na interação dos seres. Portanto, a alegoria do duplo também denuncia a necessidade de se retomar os valores humanos na sociedade, a sobriedade dos sentidos:

O homem duplicado, como todos os romances de Saramago, focaliza personagens que nos lembram que o ser humano, por ser também animal, precisa satisfazer suas necessidades materiais, mas sua trajetória é orientada pela busca e expressão de necessidade muito além da mera sobrevivência (FERREIRA, 2007, p. 04).

Acrescenta-se ainda que a obra de Saramago aponta a importância da interação entre as pessoas, uma vez que Tertuliano só se reconhece como indivíduo específico e único, singular, quando se defronta com o seu duplo: ele precisou do outro para ter um referencial de si mesmo. Nota-se que o ódio e o medo de Tertuliano e de António Claro, ao se perceberem duplicados, se fortalecem na medida em que temem não serem reconhecidos em suas particularidades e diferenças: ambos agem como se a existência do outro ameaçasse a sua própria. O 'aprendizado' que o romance possibilita, logo, seria a importância de se perceber os caracteres singulares internos a cada ser, isto é, a necessidade de se educar o olhar pra se enxergar o outro (e a si mesmo) como um ser individual, único, e humano.

A reflexão sobre o mundo caótico, em uma perspectiva universalizante – sem dados espácio-temporais, bem como sem personagens nomeadas, como em *Ensaio sobre a cegueira* – traduzindo um olhar profundo sobre a humanidade e seus conflitos também se apresenta em *As intermitências da morte*, romance publicado em 2005. Utilizando ainda o recurso alegórico, Saramago traz reflexões sobre a vida e a morte do ser humano, sobre a ideia de ciclicidade da vida; acrescenta-se ainda o trabalho diferencial da linguagem na narrativa, já próprio do estilo do autor, bem como a presença da metalinguagem e da metaficção, perceptíveis no jogo lúdico do narrador.

As intermitências da morte narra a história de um país em que, nas primeiras horas do início de um ano, não ocorrem mortes, apesar do fato de haver acidentes e pessoas em estado de saúde terminal. Percebe-se que no local não há de fato mais mortes, e narra-se o modo como os habitantes lidam com tal fato. Após quase oito meses, tem-se o anúncio de que a morte, personagem da obra, retornaria as suas atividades, enviando um aviso pelos correios às pessoas que fossem morrer, oito dias antes de seu falecimento. Contudo, há uma carta (aviso) que retorna à morte, como se fosse devolvida. A personagem morte decide investigar o caso, e resolve entregar a carta em mãos. Para isso, torna-se humana, uma mulher, e faz contato com a pessoa que deveria receber a carta de aviso. Esta se trata de um violoncelista, com quem a personagem morte acaba relacionando-se. A obra termina quando a morte e o violoncelista deitam-se, consumindo o sentimento entre eles e, ao final, a morte queima a carta que deveria entregar ao violoncelista, e o narrador afirma que, no dia seguinte, não houve mortes.

Percebe-se, ao final da obra, como também em *O homem duplicado*, uma imagem criada, através do discurso do narrador, da ideia de ciclo na narrativa: o romance tem seu início e seu fim com a oração: "No dia seguinte ninguém morreu". Este final, que retorna ao primeiro capítulo da obra, vinculado à

temática de vida versus morte, parece remeter ao ciclo da vida humana, à questão do término e do recomeço, de continuidade e, ao mesmo tempo, de retorno. A obra sugere uma reflexão, e não determina uma solução específica e única para o que propõe pensar: o viver e o morrer, o ciclo da vida. Outra possibilidade interpretativa seria um trabalho lúdico para sugerir o próprio inacabamento de sentido da forma romance, que permite que o início e o fim sejam os mesmos fazendo pensar, logo, na inexistência do tempo da narrativa de fato.

A narrativa observada por este viés acaba, portanto, questionando o próprio compor uma obra, a circularidade no ato de narrar, a própria questão da escritura do romance, que necessita indubitavelmente da linguagem e do indivíduo em sociedade para se construir, e volta, e retorna para, com a linguagem, reconstruir sentidos para o mundo, retomar e recriar visões e perspectivas diversificadas; enfim, para dar continuidade ao ciclo da comunicação humana, sem deixar de “fazer o leitor viver uma ilusão” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20). Em outras palavras, conferindo à ficção este papel circular e recíproco de completar o indivíduo, preencher “esse espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias, que exigem que seja mais rica e mais diversa” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21), dando respaldo, ao mesmo tempo em que ‘atiça’ a imaginação humana.

Além disso, Saramago, em *As intermitências da morte*, trabalha com o fantástico, ao trazer um enredo no qual em um certo país não há mais mortes, uma vez que ocorre o que nomeiam de a ‘greve da morte’. Após a exposição, pelo narrador, dos diferentes efeitos desta ‘greve’ – deste fato que perdura por sete meses naquele país, e também depois das personagens buscarem alternativas para resolver, de diversos modos, o impasse dos doentes que estavam a espera da morte – tem-se as ações da personagem ‘morte’, que volta a atuar, que escolhe modos não-tradicionais para a execução do seu trabalho (e.g. o envio das cartas). Esta, transfigurada em personagem, passa por um processo de humanização, sendo descrita como um ser com aspectos comuns à vida dos seres humanos, como estar subordinada à autoridade de um ‘patrão’, por exemplo, ou desenvolvendo sentimentos como compaixão, amor, sensibilidade, entre outros:

É mais do que compreensível a perplexidade da morte. Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. E ela foi, julgando que, em caso de dúvida, [...] sempre iria ter as costas quentes, sempre haveria alguém, um chefe, um superior hierárquico, [...] a quem pedir conselho e orientação (SARAMAGO, 2005, p. 160-161).

Ao consultar o seu livro de regras, por exemplo, não encontra a personagem procedimentos para caso algum humano não morra, uma vez que isso não é pressuposto: “Ali só há lugar para a morte, nunca para falar de hipóteses absurdas como ter alguém conseguido escapar a ela” (SARAMAGO, 2005, p. 157). A personagem, assim como um funcionário de uma empresa, aguarda uma ação de alguém superior a ela na escala hierárquica de seu trabalho; o narrador denota que ela sabe da existência de superiores, que porém ela não conhece, não tem nenhum indício disso. Pode-se pensar que essa passagem deixa implícita uma crítica ao descaso de instâncias superiores quanto

ao simples trabalhador, representado pela morte, bem como há uma crítica inclusive à crença da ação efetiva dessas instâncias:

mas se as altas instâncias servem para algo, se não estão lá apenas para receber honras e louvores, então têm agora uma boa ocasião para demonstrarem que não são indiferentes a quem, cá em baixo, na planície, leva a cabo o trabalho duro, que alterem o regulamento, [...] Já muito faziam elas em conservar a crença numa morte geral que até hoje ainda não havia dado nem o mais simples indício do seu imaginário poder. Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério (SARAMAGO, 2005, p. 159-160).

Ao lidar com o problema que surge, de não conseguir entregar a carta que todos os humanos estavam a receber uma semana antes de morrer, a personagem morte depara-se com um humano violoncelista, personagem que a fará alterar seus planos, modificar sua aparência para interagir com aquele humano e, desse modo, passar por um processo, intermediado pelo narrador, de humanizar-se, ou ainda, de mostrar-se com caracteres humanos.

Mesmo antes disso, esta personagem já se estabelece em uma realidade bastante próxima da vida humana: tem preocupações, tarefas a executar, segredos a cuidar, máscaras e vestimentas para se esconder (quando está alterando sua aparência para ser humana), “Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro” (SARAMAGO, 2005, p. 182); a morte tem dúvidas, hesita, entre outros sentimentos relativos ao indivíduo. Isso traduz a forma como este romance, a partir das escolhas formais do autor, representa a realidade contemporânea, a amplitude das angústias do humano.

Faz-se interessante a observação que o narrador afirma sobre a aproximação da morte com os seres humanos. Ao caracterizá-la, e em vários momentos, ele ressalta que ela teria caracteres próximos dos humanos, como um resquício da época em que era humana: “Há quem diga [...] que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, [...], língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (SARAMAGO, 2005, p. 139). Essas colocações do narrador definem um vínculo da morte com o indivíduo, a sua experiência com os humanos, o seu profundo conhecimento sobre estes: “A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste” (SARAMAGO, 2005 p. 139).

Assim, nota-se que *As intermitências da morte* provoca no leitor um pensar sobre os problemas da realidade cotidiana, da dificuldade humana de tomar decisões, na sociedade capitalista atual, bem como, ironicamente, joga com um tema polêmico do imaginário do indivíduo: a imortalidade. Com esta temática, Saramago articula sua trama a partir do seu trabalho com o narrador, que mostra outras perspectivas da ideia de mortalidade / imortalidade, fazendo um romance plurilíngue, na medida em que o narrador não cria idealizações estanques das personagens e das situações; ao contrário, ele permite uma vazão dos sentimentos destas, abrindo o discurso para outros pontos de vista. Ele permite, dessa maneira, que surja uma variedade de vozes sociais as quais buscam alternativas para as situações, como as instituições da estrutura familiar, dos hospitais, dos lares de idosos, empresas de seguro de vida, as igrejas, entre outras.

Desse modo, ressalta-se a polifonia no discurso do narrador, pois este enfoca as várias vozes institucionais que são prejudicadas pela ausência de mortes, demonstrando as dificuldades reais de cada instituição, por vezes

denunciando o interesse e a hipocrisia internos na composição destas instituições, que se importam apenas com o comércio, com os ganhos capitais. Por exemplo, o narrador explica a decadência dos serviços funerários e das seguradoras, uma vez que ambos fundamentam seu trabalho na certeza da morte física humana e, com a chamada 'greve da morte', estes perdem a sua fonte de renda. Os agentes funerários criam um documento solicitando ao governo que se obrigue a enterrar animais domésticos, para que continuem a trabalhar; o narrador, ao relatar a questão das empresas funerárias, o faz com forte ironia, denunciando o interesse destas: "Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, [...] tinham chegado à conclusão de que ainda era possível evitar as dramáticas consequências do que sem dúvida irá passar à história como a pior calamidade colectiva" (SARAMAGO, 2005, p. 25-26).

As empresas de seguro também precisam criar uma forma de assegurar os pagamentos de clientes, pois, logo após o entendimento geral de que, naquele país, não mais se morria, muitos clientes de seguradoras decidiram cancelar as apólices, uma vez que não precisava mais do serviço das mesmas. A saída encontrada pelo setor fora de criar um 'acordo de cavalheiros' para estabelecer uma idade para "morte obrigatória", de oitenta anos, quando se converteria "em alguém virtualmente morto, [e assim] mandaria proceder à cobrança do montante integral do seguro" (SARAMAGO, 2005, p. 33), podendo ainda o assegurado renovar o contrato por mais oitenta anos. Dessa maneira, o narrador, por meio da ironia, e expondo o ponto de vista das instituições, salienta a preocupação essencialmente capitalista das empresas, evidenciando a base da formação da estrutura social desses serviços em um aspecto natural da existência humana, isto é, a morte.

Outras instituições sociais também são afetadas pela chamada "morte parada", como o serviço dos hospitais e dos lares de idosos. O primeiro é observado pelo narrador em sua superlotação, visto que há mais pessoas doentes, machucadas, com o corpo físico em estado de putrefação, sem que a morte finalize a existência de vida nos corpos destroçados: "internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida" (SARAMAGO, 2005, p. 28).

A crítica à atitude humana de falta de cuidado é focalizada na narrativa, uma vez que as pessoas continuam se acidentando, como é comum no cotidiano dos indivíduos, ou agindo de modo irresponsável, como ressalva o narrador, ao se referir aos acidentes de trânsito no início do ano, naquele país: "quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar" (SARAMAGO, 2005, p. 11). A solução encontrada pelos responsáveis de hospitais fora solicitar ao ministro da saúde que decretasse um retorno dos pacientes aos seus lares, após serem assistidos e medicados pelos profissionais da saúde, fazendo com que as pessoas aprendessem a conviver com os seus parentes enfermos. Os lares de idosos, por sua vez, também adotaram o mesmo procedimento.

Observa-se também a focalização do narrador no discurso das instituições, por exemplo, em personagens (não nomeadas) que discorrem sobre o cotidiano dos lares, e a desestabilização deste quando chegava um novo idoso: "Um novo hóspede sempre havia sido motivo de regozijo para os lares do feliz ocaso, tinha um nome que seria preciso fixar na memória, hábitos próprios trazidos do mundo exterior, manias que eram só dele [...] Durante algumas semanas, [...] ele seria o novo" (SARAMAGO, 2005, p. 30).

Até a questão da morte é retratada no discurso dos funcionários dos lares, afirmando eles indiretamente que sempre era uma novidade inclusive pensar sobre como morreria um hóspede. Esse enfoque do discurso demonstra uma outra perspectiva da realidade dos lares de idosos, realidade esta alterada pela nova situação, de ausência de mortalidade, em que não há novidade sobre o destino das pessoas e que, além disso, não apresenta renovação de pessoal, ciclicidade:

Agora, porém, o novo hóspede, [...] é alguém cujo destino se conhece de antemão, não o veremos sair daqui para ir morrer a casa ou ao hospital como acontecia nos bons tempos, enquanto os outros hóspedes fechavam à chave apressadamente a porta dos seus quartos para que a morte não entrasse e os levasse também a eles, já sabemos que tudo isso são cousas de um passado que não voltará, mas alguém do governo terá de pensar na nossa sorte, nós, patrão, gerente e empregados dos lares do feliz ocaso, o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos de baixar os braços (SARAMAGO, 2005, p. 30-31).

O prognóstico futurístico inserido no discurso dos funcionários dos lares de idosos chega às últimas consequências, percebendo a alteração da própria constituição social, pois a comunidade se transformaria em uma “massa gigantesca de velhos”, de pessoas necessitando de cuidados médicos e de lares, e, por isso, havendo necessidade cada vez maior de funcionários de lares de idosos e de construção destes, provocando a formatação de uma sociedade diferente, adaptada à nova realidade, em que os jovens fossem obrigados a trabalhar exclusivamente no cuidado de idosos, até que eles mesmos se tornassem um. Essa abertura do romance à perspectiva do outrem, por meio de recursos como o discurso indireto livre ou a focalização do narrador, já ocorria nos romances anteriores de Saramago, denotando-se assim uma continuidade, no caso, desse elemento formal, em sua narrativa.

A reflexão, portanto, representada no discurso dos funcionários dos lares, aponta para um outro viés da imortalidade, tão sonhada e idealizada no imaginário coletivo humano, evidenciando a difícil realidade de não poder morrer, mesmo estando com o corpo físico desgastado, ou acidentado, esmagado, faltando partes deste. Ou seja: há, de fato, uma desmistificação do desejo de ser imortal:

o remédio [...] seria multiplicar os lares do feliz ocaso, [...] primeiro bairros, depois cidades, [...] cemitérios de vivos [...] uma massa gigantesca de velhos lá em cima, sempre em crescimento, engolindo [...] as novas gerações, as quais, por sua vez, na sua maioria convertidas em pessoal de assistência e administração dos lares do feliz ocaso, depois de terem gasto a melhor parte da vida a cuidar de velhorros de todas as idades, quer as normais, quer as matusalénicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás de outra, [...] do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, [...] dos caquéticos agora imortais [...] talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado, [...] antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte (SARAMAGO, 2005, p. 31-32).

O narrador, nessas e em outras cenas, caracteriza-se sempre de modo irônico sobre as questões discutidas; nota-se essa ironia, por exemplo, na abertura que a narrativa faz ao discurso religioso, ressaltando o outro lado da instituição religiosa, que também seria prejudicada com a ausência da morte, como confia a personagem cardeal ao primeiro ministro, lamentando sobre este último o seu discurso ao povo, que dizia ser a falta de mortes um desígnio

divino: “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, [...] mas admitiu [...] que a imortalidade do corpo resultasse da vontade de deus, [...] foi uma simples frase de efeito destinada a impressionar, [...] a política tem destas necessidades, Também a igreja as tem” (SARAMAGO, 2005, p. 18).

A ironia presente no discurso das personagens acentua a forte crítica que a obra faz às instituições religiosas e à política governamental, enaltecendo o trabalho de manipulação de informações e de linguagem existente no discurso de seus representantes. Têm-se várias passagens nas quais se sobressai o jogo de palavras do cardeal e do primeiro ministro, com fins à manipulação popular e/ou ao direcionamento de respostas e ações dos outros indivíduos, como explica a personagem cardeal: “ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam, [...] mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás” (SARAMAGO, 2005, p. 19).

Desse modo, nota-se que *As intermitências da morte* traz em si diversas críticas à formatação do discurso religioso, que trabalha com a linguagem para conseguir alcançar seus objetivos, manter-se no poder, e firmar uma coerência interna. Sobre esta última, a obra, por intermédio das palavras da personagem cardeal, por exemplo, questiona e demonstra o princípio inventivo e manipulador da igreja, já habituada “às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, [...] Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, [...] À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade [...] tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20). A crítica a instituições sociais estratificadas, como a estrutura política e religiosa, pode ser observada em outros romances do autor, evidenciando a preocupação humanística deste, isto é, seu interesse em contribuir com a formação de leitores críticos.

Portanto, *As intermitências da morte*, assim como *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado*, apresenta elementos que possibilitam tanto a reflexão sobre a humanidade e seu meio social, como sobre a linguagem e seu caráter arbitrário e direcionador. Além disso, nota-se, também, que as três obras referidas denotam as angústias do ser humano, em uma perspectiva universalizante, pois não há evidências temporais e espaciais, sugerindo que os problemas e dificuldades apontados nos romances quanto aos indivíduos podem ser vivenciados de um modo geral por qualquer pessoa, em qualquer contexto urbano, ou seja, trata-se de sentimentos generalizados e, ao mesmo tempo, básicos de toda a humanidade.

Considerações finais

Ensaio sobre a cegueira, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte* fazem parte dos romances de Saramago da fase ‘pedra’, isto é, momento de sua produção em que busca o autor entender do que é feito a matéria de suas composições: logo, tem-se um viés mais aprofundado (se comparado com produções anteriores) no trabalho com o ser humano, uma vez que a matéria, a pedra com a qual Saramago produz suas obras, suas estátuas, seria esta procura pelo conhecer o humano, como o próprio escritor declarara em sua palestra em Turim. Juntamente com esse material, essa pedra, está a relação deste humano com o meio social, com os outros humanos, e, conseqüentemente, com a sua linguagem. Por isso, ao se aprofundar na ‘pedra’, Saramago aprofunda-se

também na reflexão sobre a linguagem, criando jogos lúdicos e questionadores sobre tal.

Utilizando recursos como a metalinguagem, a metaficção, a ironia, a alegoria, a intertextualidade e o interdiscurso, por exemplo, Saramago faz pensar ao leitor situações inusitadas e surpreendentes, a fim de representar, por meio de seus personagens e fatos, os sentimentos e as atitudes do indivíduo contemporâneo, buscando demonstrar profundamente o que move o homem e a mulher, o recôndito de cada um, e as angústias e tensões provocadas pelas dificuldades de lidar com o meio social, com o outro e consigo mesmo. Responsabilidade, medo, indecisão, preocupação e solidão são temas do cotidiano humano contemporâneo tocados nas narrativas do autor, que precisou recorrer à figura da alegoria para tentar representar a realidade, papel geralmente consagrado, na arte, ao gênero romanesco, como pôde ser visto.

Por sua vez, a forma romance, como pôde ser observada no breve levantamento descritivo sobre o gênero aqui apresentado, não possui ainda uma formatação básica definida: apenas afirma-se seu caráter híbrido, mutável e flexível, pois consegue agregar em sua composição aspectos de outros gêneros, como elementos do lirismo, da tragédia, da comédia, do texto satírico, do drama, entre outros. No início do século XX, com as perspectivas relativistas, na qual se questiona inclusive a possibilidade de representação, por meio da arte, da realidade, houve uma crise do gênero, e se buscou novas tentativas de representação dessa realidade: o trabalho com o fantástico, com a metaficção historiográfica, com a ironia, com o intertexto e também com a alegoria.

José Saramago, mantendo sua abordagem humanista, logo, evidenciando questões humanas, aprofundou-se também nas considerações sobre a linguagem e, portanto, sobre o próprio 'fazer' do gênero romanesco. Desse modo, os romances mais recentes do autor contribuem também para se pensar as configurações da forma romanesca, bem como conseguem apresentar as angústias e a profundidade psicológica do indivíduo. Portanto, de fato, acredita-se que os romances de Saramago serão perpetuados para a posteridade, sendo reconhecidos e lidos por décadas, uma vez que preenchem uma necessidade humana, ao mesmo tempo em que fazem parte do rol de obras que traduzem a complexidade e a mutabilidade do próprio gênero artístico.

Agradecimentos

Agradeço aos professores Odil José de Oliveira Filho e Arnaldo Franco Junior, e à CAPES pela concessão de bolsa de Doutorado para a realização da pesquisa da qual resulta este artigo.

CONRADO, I. S. Considerations on the novel: José Saramago and contemporary perspectives. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 54-78, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

FERREIRA, S. A. *Da estátua à pedra* (a fase universal de José Saramago). 245 f. 2004. Tese de Doutorado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2004.

FERREIRA, S. A. O original e a cópia (sobre 'O homem duplicado', de José Saramago). In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC) 2007: Literaturas, Artes, Saberes. e-book. São Paulo: USP, julho de 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/anais.html>> Acesso em: 15/10/2009.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, I. P. Dos 'anjos da história' em dois romances de Saramago: 'Ensaio sobre a cegueira' e 'Todos os nomes'. In: **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 151-152, p. 415-426, jan.-jul./1999.

LOPES, J. M. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MENDONÇA, F. *O romance português contemporâneo*. Assis: Difusão Europeia do Livro, 1966.

SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SARAMAGO, J. A estátua e a pedra. Turim, maio de 1998. Disponível em: <www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501>. Acesso em: 03/12/2010.

_____. *A caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

VARGAS LLOSA, M. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

Recebido em 17/04/2012; Aprovado em 21/05/2012

IDENTIDADE NACIONAL: ESPECTRO E MIRAGEM EM *A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE*, DE ANTONIO CALLADO

Rejane C. Rocha*
Bruna S. Sanches Grassi**

Resumo

O questionamento, a rasura e a demolição de símbolos nacionais mantidos por séculos são importantes aspectos estéticos na ficção de Callado que desconstróem um Brasil imaginado (imaginário). Desta forma, este artigo objetiva analisar o romance *A expedição Montaigne* a fim de observar o tom crítico e irônico do romance que revela uma construção ideológica da identidade nacional.

Palavras-chave

Antonio Callado; Expedição Montaigne; Identidade Nacional; Ironia; Romance; Símbolo.

Abstract

The questioning, the erasure and the demolition of national symbols maintained for centuries are important aesthetic aspects in Callado's fiction that deconstruct an imagined Brazil. Thus, this paper aims at analysing the novel *A expedição Montaigne* in order to observe its ironic and critical tone which reveals the ideological construction of the national identity.

Keywords

Antonio Callado; Expedição Montaigne; Irony; National Identity; Novel; Symbol.

* Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – São Carlos – SP. E-mail: rjncris@gmail.com

** Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar – São Carlos – SP. E-mail: brupersephone@hotmail.com

Introdução

É característica importante do romance calladiano o questionamento, a rasura, a demolição dos símbolos nacionais que, no decorrer dos séculos, sustentaram (e ainda sustentam, de certa forma) o imaginário a respeito do Brasil. Este trabalho pretende ler o romance *A expedição Montaigne* a fim de observar de que forma a tonalidade crítico-irônica nele presente desvela a construção, sempre ideológica, de uma imagem da identidade nacional.

Identidade nacional: espectro e miragem

Mário de Andrade, ao definir uma das motivações de escrita de *Macunaíma*, macunaimicamente escapou do conceito de identidade nacional propondo, em seu lugar, uma engenhosa formulação: “entidade nacional”. De um vocábulo para outro, o trânsito dos significados: se “identidade” pressupõe, como aponta Leyla Perrone Moisés, “essência e origem” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191), “entidade” pressupõe, a despeito de sua concretude, a ausência de unidade e de determinação particular.

Perseguir o surgimento da ideia de identidade nacional, sua relação com as ideias de nação, de povo e de cultura seria extrapolar os limites deste artigo e da discussão que aqui propomos, além de ceder à armadilha de que Mário de Andrade escapou. Ciente da monumentalidade da discussão, o caminho que percorremos para os propósitos desta reflexão é outro e os limites são enunciados pelo título que lhe demos.

Entender a identidade nacional como espectro e miragem é, antes de tudo, aproximá-la à ideia de uma imagem forjada, portanto não natural, estabelecida e construída, nunca inerente. Renato Ortiz (1985), em texto que discute a questão, observa a diferença existente entre memória coletiva e memória nacional, sublinhando que, no primeiro caso estamos no terreno do mito e, no segundo caso, no terreno da ideologia.

O estabelecimento dessa diferença é importante para a compreensão da memória nacional e da identidade nacional – funcionando aquela como substrato para a elaboração desta – como “construções de segunda ordem” (ORTIZ, 1985, p. 138), ideologicamente orientadas e diante das quais é essencial perguntar: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais?” (ORTIZ, 1985, p. 139).

Outro dado importante a respeito dessa construção ideológica a que se denomina identidade nacional é o fato de que, embora vinculada à História – já que se constrói via “memória nacional” – ela não se restringe à repetição de um passado sacralizado, o que a faria pertencente ao domínio do mito, mas projeta os seus significados para o futuro, assumindo um caráter prescritivo, embora abstrato:

A identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que o sustentam (ORTIZ, 1985, p. 138).

Fundamentalmente, vão no mesmo sentido os argumentos propostos por Marilena Chauí (2004) para considerar a identidade nacional uma construção ideológica. Dizemos fundamentalmente porque a filósofa entende mito de forma ligeiramente diversa de Renato Ortiz. Para ela, embora admita que o mito liga-se

de forma inextricável ao passado – e, aqui, sublinha-se o sentido etimológico de *mythos* como “narração de feitos lendários da comunidade” –, é possível entendê-lo, também, a partir de uma significação projetiva, uma vez que tal narrativa pode ser uma “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminho para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUI, 2004, p. 09).

As reflexões de Chauí caminham no sentido de argumentar que os conceitos de nação, caráter nacional e identidade nacional desenvolvem-se e realizam-se no âmbito da formação como também no âmbito da fundação:

o registro da formação é a história propriamente dita, aí incluídas suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que o ocultam (isto é, as ideologias).

Diferentemente da formação, a fundação se refere a um passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo no presente no curso do tempo. [...] A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar (CHAUI, 2004, p. 09-10).

A identidade nacional brasileira quando entendida, nos termos propostos por Marilena Chauí (2004), como “mito fundador” será relida e reconstruída a expensas do momento, do processo de formação histórica de um determinado período e é uma forma de representação que busca construir significados relativos à indivisibilidade do país e ao pacifismo do seu povo a fim de “bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas” (CHAUI, 2004, p. 91) que desde a colonização atravessam a nossa História. Sempre outra e sempre a mesma, a noção de identidade nacional se altera, de acordo com o contexto histórico, mas para manter-se sempre igual, apontando para a necessidade ideológica de estabilidade e homogeneidade no seio da diferença, da incompletude e da multiplicidade.

A obra de Antonio Callado pode ser lida desde um viés que analise e questione o conceito de identidade nacional e, desde os seus primeiros romances, publicados ainda na década de 50, é tópico sempre presente essa questão. O interesse do romancista pela História do país e pela forma como o que é histórico embrenha-se na subjetividade, no nível da existência dos seus personagens acentua-se com os livros publicados a partir da Ditadura militar instituída no país com o Golpe de 1964 e dá ao questionamento acerca do conceito de identidade nacional novos contornos.

Deixando de lado as idiosincrasias – que, de resto, é onde reside o verdadeiro interesse de qualquer manifestação artística –, da literatura brasileira produzida sob a égide da ditadura militar surge, de chofre, um posicionamento altamente crítico com relação ao que as forças repressivas oficiais e a classe média conservadora forjavam como identidade nacional. Às imagens que procuravam representar o país como aquele que inevitavelmente entraria para o rol dos países desenvolvidos inserindo-se nos esquemas do capitalismo multinacional através da observância da ordem civil e do conservadorismo moral, a prosa literária de então respondeu com a representação fragmentária e, por vezes, caótica da violência, da desigualdade social, dos desníveis regionais. Talvez ainda não se tenha condições críticas de compreender qual imagem de identidade nacional resultou da produção ficcional da época, mas é certo que ela se constrói em negativo do que foi apregoado pelos órgãos repressivos e seu tentáculo – hoje sabemos – de maior alcance: os meios massivos de comunicação, sobretudo a televisão.

No que diz respeito a Antonio Callado, o que se percebe na sua obra desde *Quarup* (1967) é que o escritor não mais se limita à investigação a respeito de quais sejam os traços que por ventura nos identificariam como nação; desde então lhe interessa o desvelamento, a explicitação do que há de ideológico na própria concepção de identidade nacional. Tal postura nem sempre lhe rendeu simpatias, uma vez que a ele interessava mais o processo de explicitação das ideologias do que o de afirmação de uma em detrimento de outra. Isso, em tempos de radicalização dos posicionamentos políticos não poderia mesmo ser bem aceito.

Um breve percurso de sua obra, mesmo que se limite ao delineamento superficial de algumas de suas linhas temáticas, em alguns de seus romances – e nem é necessário privilegiar aquela porção publicada às portas e durante a Ditadura Militar – expõe a medida do descompasso entre o que seria “bem aceito” e desejável, seja pelos setores mais conservadores da sociedade, seja por aqueles considerados mais liberais, no sentido econômico-político e, também, comportamental: em *Assunção de Salviano* (1954), a explicitação dos limites nem sempre claros e por vezes contraditórios entre projeto político e preocupação legítima com a população, assim como a problematização das tênues fronteiras entre comprometimento ideológico e interesse pessoal; em *Reflexos do baile* (1976) o açodamento desastrado de uma pretensa guerrilha urbana levada a cabo por agentes despreparados; em *Bar Don Juan* (1971) a exposição das ilusões ideológicas da “esquerda festiva”, aquela que “tirava férias para fazer a Revolução”; em *Sempreviva* (1981) a narração de um entretempo, de um tempo em suspensão, quando já não se sustentam os grandes projetos políticos, e que seqüestra aos indivíduos a memória, como também a possibilidade de um futuro...

A Expedição Montaigne: desmistificação corrosiva

Publicado em 1982, *A expedição Montaigne* é uma obra muito peculiar no interior da prosa ficcional calladiana. Dialogando com temas, situações e personagens dos outros romances que o autor publicara até a data, esse romance, embora tão questionador quanto os outros romances de Callado, obedece a uma motivação corrosiva neles apenas entrevista. Além disso, a abertura para o futuro, para a esperança – tão marcada, por exemplo, em *Quarup* – lhe é totalmente desconhecida.

O enredo gira em torno de algumas figuras principais que são ladeadas por outros personagens: o índio Ipavu, o ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio e atualmente jornalista, Vicentino Beirão, o pajé Ieropé, o diretor do reformatório indígena de Crenaque, Vivaldo; e é organizado em capítulos curtos e narrado por um narrador em terceira pessoa que cede a focalização a cada um desses personagens, e a outros, de forma alternada. O que se narra são os planos de Vicentino Beirão que

pretendia enfiar uma pororoca de índios pela história branca do Brasil acima, para restabelecer, depois do breve intervalo de cinco séculos, o equilíbrio rompido, certo dia aziago, pelo – as palavras são dele – aquoso e fúnebre ploft de uma âncora de nau, incrustada de mariscos chineses, erizada de cracas das Índias, a rasgar e romper cabaço e regaço das túmidas águas pindorâmicas (CALLADO, 1982, p. 11).

A citação expõe a prosa peculiar em que o romance é construído, além de exemplificar a forma como a questão da identidade nacional será tratada em Expedição Montaigne: a partir da exposição dos escombros do que se delineou, em diferentes épocas, como o “ser brasileiro”, Callado explicita a vacuidade da ideologia, construída via discursos e símbolos que, quando deslocados de seu contexto, nada mais representam.

O plano tresloucado de Vicentino Beirão, em termos mais simples, é o de montar uma expedição rumo à Amazônia para reunir o maior número possível de indígenas e invadir o Rio de Janeiro. A expedição reúne o índio aculturado Ipavu e mais alguns indígenas e parte da narrativa ocupa-se em descrever o percurso do grupo e os meios ilícitos que usam para se sustentar durante a jornada. Paralelamente a essa história, narram-se os percalços pelos quais passa, na tribo de Ipavu, o pajé Ieropé insistindo em tratar com pajelanças as doenças “civilizadas” a fim de garantir a pureza dos costumes da tribo.

De tonalidade satírica, o romance trata os temas e delinea seus personagens sempre a partir da representação dos extremos e não é raro reconhecermos, nos personagens de *A expedição Montaigne*, traços de personagens de outras obras de Antonio Callado. O que ocorre, aqui, é que aspectos parciais de outros personagens são ampliados ao paroxismo, num esforço em compor com tintas caricaturescas os personagens do romance em questão.

O enredo se inicia com os personagens centrais do romance encontrando-se no desativado Reformatório Indígena de Crenaque. Ali, misto de prisão e hospital, vivem Ipavu, outros dois indígenas e Seu Vivaldo. O primeiro considerando a instituição o seu “lar, a casa dele, não a casa da gente ser parida mas a casa escolhida” (CALLADO, 1984, p. 14), uma vez que renega toda e qualquer possibilidade de voltar para a sua tribo e reinserir-se na cultura indígena. O último ali vivendo enquanto as autoridades decidem o que fazer com ele e com o lugar e, enquanto isso, gozando dos frutos dos pequenos roubos cometidos principalmente por Ipavu e que lhe garantiam uma “despensa e adega de tuxaua, coronel ou bispo” (CALLADO, 1984, p. 14). É nesse espaço que irrompe Vicentino Beirão, ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio – a exoneração de Beirão, acusado de subversivo e exonerado por ocasião da promulgação do AI 5 é uma referência temporal que permite inserir a ação em um contexto histórico mais ou menos determinado –, ex-jornalista e aspirante a revolucionário para aliciar Ipavu e convencê-lo a fazer parte da Expedição que vai

levantar, em guerra de guerrilha, as tribos indígenas contra os brancos que se apossaram do território a partir daquele glauco gluglu do ferro da cabrália caravela logo depois que a figura de proa, lança de de S. Jorge e língua de dragão, abriu as coxas e os grandes lábios de mel da bugra Iracema, ocupada a lavar-se, sem uluri, na praia (CALLADO, 1984, p. 30).

O plano de invadir o Rio de Janeiro com uma tropa de índios já fora anunciado por Fontoura, em *Quarup*, mas sempre em tom jocoso e em momentos de frustração extrema e decepção com o trabalho no posto de serviço do qual era diretor. As bravatas de Fontoura escondiam o firme propósito de realmente cuidar dos indígenas. No caso de Vicentino, uma inversão se anuncia: o jornalista/revolucionário usa do discurso do empoderamento do indígena para escamotear os seus objetivos nada nobres, como o desenvolvimento do enredo fará ver.

Os personagens indígenas Ipavu e Ieropé também se constroem pela exploração dos extremos. Cada um em uma ponta da representação convencional do indígena, Ipavu é o indígena aculturado que não suporta a ideia de ser índio, enquanto Ieropé tenta resistir de todos os modos à aculturação, a ponto de causar a morte de integrantes de sua tribo por se recusar a distribuir a penicilina que mantinha sob sua guarda e insistir em tratar a gonorreia com os remédios e as rezas de seu arsenal de pajé.

Se se entende identidade nacional como uma construção ideológica, tal qual o fazem Renato Ortiz e Marilena Chaui – e mesmo Mario de Andrade, a se levar em conta a sua recusa em utilizar o termo – é lícito afirmar que as imagens que, ao longo da História do Brasil, se prestaram para a construção da materialidade dessa ideia podem ser aproximadas ao conceito de símbolo, uma vez que:

Os símbolos evocam uma realidade que não pode ser nem designada nem reconstruída por detrás deles. O seu duplo sentido suscita sempre ambiguidade. Estão constituídos de tal modo que a sua significação secundária apenas se alcança mediante as ruínas da significação primária (SILVA, s/d., s/p.).

Nesse sentido, os personagens Ipavu, Ieropé e Vicentino Beirão, podem ser entendidos como resposta caricaturesca/satírica às construções simbólicas que, em diferentes momentos de nossa história, se prestaram à conformação de uma identidade nacional: o índio e o revolucionário.

A construção dos personagens indígenas, por exemplo, é paradigmática. A compreensão do seu papel, no romance, deve levar em consideração diversas camadas de significados que se acumularam ao redor da figura do índio, no decorrer de nossa história. Tal qual são delineados, em *A expedição Montaigne* – antagonistas, díspares – Ipavu e Ieropé não se pretendem “mais reais” do que Peri e Macunaíma. O que ocorre é que o romance procura desvelar o quanto, dada a sua condição de símbolo, a figura do índio pouco pode comunicar de real, soterrada por configurações ideológicas que transformam cada vez mais em ruínas os significados primários de “ser índio”: homem que possui uma cultura e um modo de vida particulares e que, como qualquer ser humano, tem desejos e misérias.

Não por outra razão Ipavu e Ieropé são tão diferentes: é a exposição da diferença que permite o questionamento da homogeneidade – que, como temos argumentado, é o princípio constitutivo da identidade. Nesse sentido, *A expedição Montaigne*, embora se utilize do recurso caricaturesco – no qual alguns críticos identificam um traço excessivamente esquemático – alcança uma maior complexidade na representação do indígena, quando comparado a *Quarup*. No romance de 1967, a estratégia era a de desvelar, desde a perspectiva do caraíba, o quanto de mistificação existia em relação à realidade indígena. Aqui, graças à alternância na focalização – quando o leitor se depara com a ocorrência do discurso indireto-livre, a revelar a subjetividade das personagens – é possível observar a percepção do próprio indígena a respeito da sua realidade tal como ele a vive e tal qual ela é presumida pelo branco.

Branco era tão babaca ou tão distraído que acreditava que índio podia ganhar dele em alguma coisa, puta que pariu, parecia até conversa babaca de Zeca Ximboá, que chegava a dizer que branco tinha medo de índio porque no meio dos índios o que era de um era de todos e que se o índio ficasse dono do Brasil de novo tudo voltava a ser como era antes e todo o mundo feliz, olha só a besteira de Ximboá, imagina branco muito feliz porque arco e flecha era de todos e beiju também, pombas, quem é que quer essas merdas? Tudo era de todos porque índio não tinha cerveja, tira-gosto, empada, nem dinheiro,

grana, porra, ninguém queria nada daquilo que o índio tinha e na praia ou em beira de rio índio vivia mesmo era paquerando navio, esperando que chegasse barco de branco (CALLADO, 1984, p. 39).

Se o que interessa aqui não é o fato de a reflexão feita por Ipavu, no excerto acima, aproximá-lo mais ou menos do que seja o “indígena real”, é inegável que o embate dos discursos, o jogo das mistificações e desmistificações – alcançados graças à inversão satírica – são expostos aos olhos do leitor a quem se impõe a pergunta: “significará sempre o duplo sentido simbólico uma revelação ou também uma dissimulação?” (SILVA, s/d., s/p.). Ou, ainda: qual é o significado que revela e também – talvez, sobretudo – oculta personagens como Peri, Macunaíma, Ipavu e Ieropé?

O que é certo é que o tratamento dado por Callado aos personagens indígenas em *A expedição Montaigne* é uma resposta à tentativa de construção de uma identidade nacional: desconstruir a homogeneidade da identidade indígena é, por extensão, desconstruir as ideias de origem e pureza do “ser nacional brasileiro” e isso é alcançado pelos vários diálogos intertextuais que o romance estabelece com imagens e significados forjados pelo nosso Romantismo, momento em que essa era uma preocupação central.

No excerto acima citado também se revela outra desconstrução simbólica, relacionada à figura do revolucionário de esquerda. Embora tal tema mereça discussão mais aprofundada, cremos ser relevante para a argumentação que desenvolvemos aqui o apontamento de algumas ideias. Remonta de período mais recente a construção da simbologia do revolucionário, mais especificamente a partir da década de 60 e tanto a literatura quanto o cinema produzidos no período contribuíram para a construção dessa simbologia. Trata-se de uma imagem forjada nos estertores ideológicos do período e a sua elaboração se relaciona também com o desejo utópico de criar um homem novo para um país novo. Seguindo o tom geral do romance *A expedição Montaigne*, Callado não deixa imune de seu esforço desmistificador a imagem simbólica do revolucionário de esquerda.

Zeca Ximbioá, guerrilheiro, tem existência apenas na memória de Ipavu e na memória e nos delírios de Ieropé, já que no presente da narrativa ele já tinha sido assassinado pelas forças de repressão da ditadura militar e suas crenças revolucionárias, quando referidas por Ipavu são ridicularizadas, como expõe o excerto que transcrevemos e, quando referidas por Ieropé, ajudam a alimentar a obsessão pela pureza cultural que anima o pajé. De um lado e de outro, restam discursos e ideias deslocados de seu contexto revolucionário original e que não fazem o menor sentido quando expressos pelos dois personagens.

O caso de Vicentino Beirão é mais complexo, dada a importância do personagem para o enredo. Logo no início do romance delinea-se o desvario das motivações expressas e ocultas do pretense revolucionário, bem como a sua estirpe de pseudointelectual, pedante, ignorante da realidade do país e mal intencionado:

Foi várias vezes, na vasta biblioteca do seu apartamento no Leblon, fotografado entre livros franceses e cerâmica carajá, ou, de outro ângulo, perto da janela, entre uma espada que era cópia autenticada da de Bayard (*sans peur et sans reproche* era o *ex-libris* de Vicentino Beirão) e a borduna com que um índio arara tinha matado, no rio Ananás, o tenente Marquês de Souza, oficial do grupo de Rondon.

A princípio mangaram dele, dizendo que falava em nome dos índios sem ter visto, sequer, a mata virgem, e o Beirão respondeu que, muito pelo contrário, era frequentador assíduo da Floresta da Tijuca: ali, no século passado, o

arquiteto paisagista bretão Auguste François Glaziou tinha reduzido a selva às dimensões de um parque, de um soneto (CALLADO, 1984, p. 23-24).

Os significados que se acumulam em torno da figura do revolucionário são um a um desconstruídos pela caracterização de Beirão e pela explicitação de suas motivações, mais ligadas a uma mesquinha vingança do que à luta pela grandeza e melhoria do país.

“Mito fundador”, “entidade abstrata” a identidade nacional se alicerça em símbolos cuja função é, paradoxalmente, reviver uma realidade que inexiste previamente ou, ainda, criar as memórias que devem ser honradas no futuro. O que faz *A expedição Montaigne* é desvendar, explicitar e questionar essa complexa estrutura.

Considerações finais

As obras de Callado acompanharam a realidade sócio-histórica e cultural do Brasil durante um momento muito singular de nossa História, e sobre ela refletiram. Entre as décadas de 50 e 80 do século XX, período que recobre a publicação da ficção romanesca calladiana, o país viveu a euforia do milagre econômico, a proposição de grandes projetos de esquerda, a violência ditatorial, a inserção nos esquemas do capitalismo e da indústria cultural. Tal percurso, que pode ser identificado como o “da utopia ao ceticismo” ofereceu à obra de Callado não só os temas que hoje nela identificamos como, também, um modo de fazer ficção que, embora acompanhe de muito perto as contingências históricas, está sempre pronto para desvelar-lhes os esquemas ideológicos, as imagens forjadas, os espectros que teimam em sair do passado para ditar os rumos do futuro. Nessa perspectiva de análise é que se procurou, aqui, compreender o romance *A expedição Montaigne*.

Se o romance em questão em muito dista dos outros romances de Callado, sobretudo pelo fato de ele enveredar por uma acre mirada satírica apenas entrevista anteriormente em ocorrências muito localizadas, é certo que a motivação que o anima já estava presente na ficção calladiana desde, pelo menos, *Assunção de Salviano*. Tal motivação, feita de uma percepção muito aguda de que a identidade nacional – desde que forjada a partir de matéria ideológica – sempre será espectro e miragem é a tônica do romance de Antonio Callado e está presente também em *A expedição Montaigne*. Nesse sentido, é possível ler o romance de 1982 como uma resposta metaficcional, permeada pela ironia, à própria obra calladiana, como, também, à produção literária produzida entre os anos 50 e 80 do séc. XX, no Brasil. Daí os diálogos intertextuais e citações que permeiam a obra e que desvendam, a cada traço de um personagem, a cada passagem do enredo, a memória histórica e literária brasileira, apontando, sempre, para a falibilidade e a transitoriedade do que se erige como símbolo, como identidade nacional.

A obra calladiana, política e não-panfletária, captou de maneira profunda os impasses e tensões que marcaram a segunda metade do século XX. Painel vivo e sensível, captou a instabilidade do seu tempo: das esperanças forjadas em uma década fervilhante, como a de sessenta, ao amargo acerto de contas em benefício de um porvir que nunca chega, como testemunharam os anos oitenta. Mais do que confiança, mais do que História, os romances de Antonio Callado, entre eles *A expedição Montaigne*, não pretendem erigir uma imagem do ser

nacional; antes, testemunham e denunciam a parcialidade — e por que não dizer o fracasso? — dos projetos, discursos e símbolos que pretendem fazê-lo.

ROCHA, R. C.; GRASSI, B. S. S. National Identity: Spectre and Mirage in Antonio Callado's *A Expedição Montaigne*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 78-86, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes. Paris: Association Archives de La Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine Du XX siècle; Brasília: CNPq, 1988.

CALLADO, A. *A expedição Montaigne*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SILVA, M. L. P. F. da. Símbolo. In: *E-DICIONÁRIO de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=285&Itemid=2>. Acesso em 20/01/2012.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, L. Macunaíma e a "entidade nacional brasileira". In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 188 - 209.

Recebido em 19/04/2012; Aprovado em 29/05/2012

DO MARAVILHOSO À LITERATURA INFANTIL: DESLOCAMENTOS DE UM GÊNERO

Sylvia Maria Trusen*

Resumo

A partir da leitura do conto “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich” (O Príncipe Sapo ou Henrique de Ferro), narrativa que abre a coletânea dos Irmãos Grimm, este trabalho pretende examinar a aliança historicamente firmada entre o gênero maravilhoso e a literatura atribuída ao público infantil. O enlace teórico, associando as leituras de Luthi e Todorov, sobre o maravilhoso, às reflexões da psicanálise, pretende não só refletir acerca das características do gênero, mas sobretudo avaliar como essas narrativas mantêm sua vitalidade, malgrado o processo histórico de domesticação do gênero.

Palavras-chave

Conto Maravilhoso; Irmãos Grimm; Literatura Infantil.

Abstract

From the reading of the tale “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich” (The Frog-King, or Iron Henry) – a narrative that initiates the Brothers Grimm collection, this paper intends to examine the historically alliance set between the marvelous genre and literature given to children. The theoretical link associating the readings of Luthi and Todorov on the marvelous to the reflections of psychoanalysis is intended not only to reflect on the characteristics of the genre, but mainly assess how these narratives keep their vitality, despite the historical process of domestication of the genre.

Keywords

Children's Literature; Grimm Brothers; Marvelous Tale.

* Departamento de Letras - Universidade Federal do Pará – UFPA/Castanhal – PA. E-mail: sylviatrusen@ufpa.br

Anne-Marie me fez sentar diante dela, sobre minha pequena cadeira. Inclinou-se, baixou as pálpebras adormeceu. Daquele semblante de estátua saiu uma voz de gesso. Eu perdi a cabeça. Quem narrava? E a quem? Minha mãe se ausentara sem nenhum sorriso, nenhum sinal de convivência – eu estava em exílio. E, além de tudo, eu não reconhecia sua linguagem. De onde tirava ela aquela segurança? Ao cabo de um instante, eu compreendi: era o livro que falava

SARTRE – *As palavras*, 1964

Começando...

Principiou-se este trabalho pela leitura das memórias de Sartre. A escolha se deve não só à percepção testemunhada nas páginas quanto ao estatuto da leitura, mas sobretudo pelo fato de esta vir unida à recepção de um conto bastante popularizado entre leitores em formação. “As Fadas, elas estão aí dentro?” (SARTRE, 1964, p. 39) – admirou-se o pequeno leitor ao ouvir da mãe que, segurando o livro, lhe indagou: “O que você quer que eu te leia, meu querido? As Fadas?” (SARTRE, 1964, p. 39).

De fato, uma das mais belas páginas de memórias de leitura centra-se em torno deste conto que passou a circular desde seu aparecimento na coletânea intitulada *Histoire ou contes du temps passe avec des moralités*, em Paris, em 1697. Remonta, portanto, à publicação de Perrault, sob o pseudônimo de Pierre Darmancour, seu filho.

Não vamos nos centrar nesta narrativa, embora sem dúvida, seja ela um dos mais belos contos de fada. Ela nos chama, entretanto, a atenção por diversas razões. Em primeiro lugar, por pertencer ao maravilhoso, gênero este que historicamente deslizou para a produção dedicada ao público infantil – como notamos nas memórias de leitura de Sartre. Contudo, é preciso salientar, o maravilhoso não estava circunscrito a uma faixa etária, fazia parte da literatura de modo geral – como testemunham Tristão e Isolda, toda a chamada Matéria da Bretanha e o ciclo de aventuras da Távola Redonda, para não mencionar, mais remotamente, os versos da *Ilíada* e *Odisséia*.

Com efeito, e malgrado esse deslocamento, os contos, para além da escrita de compiladores como os Irmãos Grimm e Perrault, transitam para outros textos, em constantes menções, citações, re-escrituras, paródias, paráfrases que atravessam leitores e escritores tão distintos como Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Myriam Campelo. Há, pois, uma vitalidade literária, um vigor nessas narrativas, que continua a exigir a atenção do pesquisador em diferentes campos do saber.

Vale, portanto, refletir acerca do processo que possibilitou esse deslizamento. Vamos, assim, nos centrar em conto retirado da coletânea dos Grimm, de modo a refletir acerca do papel desempenhado por esta compilação para a consecução desse deslocamento de terreno, promovendo, o que designamos domesticação dessas narrativas. Propomos aqui o estudo do conto “O Príncipe Sapó” (“*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*”), não só por ser já bastante conhecido do público, em geral, mas também por ter sido ele o conto de abertura do acervo reunido pelos Grimm. A partir desse estudo, aliando as teorias em torno do maravilhoso às pesquisas acerca da gênese da coletânea e às reflexões retiradas da psicanálise, podemos averiguar o modo pelo qual se mantém esse vigor literário, malgrado o processo de domesticação vislumbrado

em certos recortes e ajustes feitos para ajustar a obra ao público leitor dos Grimm.

Antes, porém, importa remontar ao tempo de Louis XIV, quando foi publicado pela primeira vez o conto “As Fadas”, lido pelo leitor que se formava, Sartre. No século XVII – a coletânea completa, contendo 11 narrativas, foi publicada em 1697 -, o maravilhoso – é preciso sublinhar-, não era território da literatura infantil, mesmo porque a instituição da infância, como tal, ainda não se solidificara, como só ocorreria nos séculos seguintes (XVIII-XIX). Essas narrativas, em realidade, dirigiam-se às damas da corte francesa, que buscavam entretenimento para as tardes ociosas, malgrado o gênero sofresse menoscabo por parte da Academia Francesa. De fato, esse tipo de produção, se por um lado agradava uma parcela da corte, nem por isso deixava de despertar desconfiança, situando-se no meio de um fogo-cruzado que ficou conhecido como a *Querelle des Anciens et des Modernes*. Em 1724, Fontenelle, em um texto célebre – intitulado Da origem das fábulas – criticou duramente o que considerava o “amor dos homens por falsidades ridículas” (FONTENELLE, 1968, p. 389), que prendiam a humanidade a um tempo de obscurantismo. Por que mencionamos esse episódio, que pode parecer, à primeira vista, irrelevante? Por duas razões. Em primeiro lugar, porque assinala que o conto de cunho maravilhoso à época de sua publicação por Perrault fazia parte do gosto mundano, nem sempre bem visto, e não ainda à uma literatura circunscrita à uma certa faixa etária. Em segundo, lugar, aspecto mais importante para o que examinamos aqui, porque testemunha um quadro de desconfiança, de suspeita em relação a uma certa produção literária, marcada por ser enganosa, constituir engodo, ou nos termos de Fontenelle, constituir uma “fausseté”, uma falsidade que remonta ao tempo do obscurantismo, vale dizer, à Idade Média.

Foi preciso aguardar quase dois séculos para que a aliança conto maravilhoso e a literatura voltada ao público infantil se firmasse.

O processo foi longo, perpassado por muitos meandros, que se imbricam com a história alemã. Dele, ressaltaremos apenas o fato de que parece alicerçado pela percepção quanto ao estatuto de outra categoria – a de povo e a dos adjetivos daí oriundos (cultura popular, canções populares, literatura popular). Esta terceira categoria – a do popular - uniu-se assim à de conto maravilhoso para fundar uma produção extremamente fértil desde então. Testemunho inegável da aliança é a publicação pelos irmãos Grimm da coletânea *Kinder-und Hausmärchen* (Contos maravilhosos para as crianças e para o lar), reunindo 210 narrativas, publicadas, inicialmente, entre 1812-15. Apenas para mencionar as mais célebres, lembremos o nome de Branca-de-Neve, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, O pequeno Polegar, As enteadas e os anões (versão alemã de As Fadas), O Príncipe Sapo, Rapunzel, etc.

Não vamos nos deter aqui na coletânea, como um todo, mas apenas chamar a atenção para o fato de que seu título evidencia um consórcio inexistente à época de Perrault. De fato, o nome Contos maravilhosos para as crianças e para o lar indica o público alvo, a infância e o lar burguês como destinatários privilegiados de uma certa produção caracterizada pela presença do maravilhoso. Se é aquele o seu destinatário primordial, sua matéria essencial é, pois, o maravilhoso. Vale, portanto, um breve exame acerca de sua natureza. A reflexão deve nos conduzir a isso que nomeamos domesticação da potência das narrativas, que constituem a coletânea.

A palavra, sabemos, vem de *mirabilia*, a mesma raiz etimológica presente no verbo mirar, como também em miragem. A designação, portanto, aponta não só para algo que foge às leis naturais, do mundo empiricamente concebido, -

identificado por um certo leitor, como propõe, dentre outros, Todorov -, mas também para um modo. É justamente esta forma particular de ver as coisas que nos entornam, que parece ter caído em descrédito. De fato, encontramos na etimologia da palavra alemã Märchen que corresponde ao termo maravilhoso, um processo que dá um eloqüente testemunho acerca da aliança firmada entre o maravilhoso, o popular e o infantil. Testemunho tão mais eloqüente na medida que assinala toda a carga depreciativa que passou a pesar sobre a literatura do gênero, e as que delas se acercaram.

Märchem (i.e., maravilhoso, na língua portuguesa) provem de Maere que significava tanto rumor (in)fundado, quanto notícia, novidade. Daí proveio a expressão Mare sagen (contar histórias) que significou, em torno do século XVIII, contar histórias, isto é, tagarelear, dizer tagarelíces. Aos poucos os dicionários do século iluminista iam traduzindo a expressão Märesagen, i.e., contar histórias, por fabulari. Assim, a expressão Märchen foi aos poucos sendo contaminada pela acepção de fabulação. Desse modo, aquele que conta um conto (Märleträger, o contador de histórias) é aquele que se envolve em prosa sem préstimos, fabula, falsifica. É bom recordar que estamos tratando do século iluminista dominado pelo preceito de verossimilhança, moral utilitária burguesa e pelo controle do imaginário sobre o qual já falou suficientemente Costa Lima (1984; 1986; 1991).

Não é pois, fortuito, que um século mais tarde, quando os Grimm começam a compilar suas narrativas, uma certa "informante", uma enfermeira em Marburg, cidadezinha da Alemanha, ao ser solicitada a narrar os contos que sabia, diz "que ela faria uma péssima, ridícula figura, se saísse por aí contando contos" (BRÜDER GRIMM, 2001, p. 216).

Por que, entretanto, remontar ao século XVIII em busca de evidências sobre a depreciação do gênero? O motivo para a regressão reside na convicção de que comparar as práticas deste período à ótica romântica do século XIX pode nos permitir entender como o século XIX alemão, reviu esse desprezo.

Com efeito, o tempo dos Grimm, e especialmente a Alemanha, foi dominada pelo esforço em revitalizar toda a literatura de proveniência mítica, uma vez que esta foi concebida como testemunho de uma marca própria. Dessa forma, esta literatura, engendrada pelo maravilhoso e difundida pelos camponeses, erigiu-se em testemunho do espírito nacional (*National Geist*) e da própria Natureza. Compreenderam-na, portanto, no sentido dado por Rousseau, isto é, como manifestação do que é original, inocente, por oposição ao desenvolvimento da sociedade, da cultura e da razão. E, como a infância passou igualmente a ser compreendida como um estágio de pureza, não contaminado pela vida em sociedade, a associação logo se fez inevitável. A criança, ser imaculado como a Natureza e a literatura popular de cunho maravilhoso firmaram um laço estreito que tem tido vida longa.

O modo como os Grimm recuperaram a literatura designada como popular, enlaçando-a ao maravilhoso dirigido à infância, significou indubitavelmente um avanço, na medida que reviu o desprezo, que pesava sobre o gênero. Mas também implicou um retrocesso, posto que circunscreveu a ordem do maravilhoso à recepção de uma certa faixa etária. De fato, a aliança, historicamente instituída, pode, efetivamente, ainda ser lida na atualidade:

Em outras palavras, no povo (ou homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do sensível, do emotivo, da intuição... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o pensamento

mágico, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades (COELHO, 1982, p. 44).

Compreende-se, assim, como afirmou-se inicialmente, o mecanismo pelo qual o Märchen, i.e., o conto maravilhoso, historicamente deslizou para a literatura infantil.

Identificado, portanto, esse processo histórico de apropriação do maravilhoso por uma certa produção, com um público bem específico e limitado – não mais o leitor/ouvinte, de modo, geral, mas a criança - resta saber, a partir do exame da leitura feita pelos Grimm do conto O Príncipe Sapo, como se processou isso que inicialmente designamos aqui domesticação do maravilhoso. Por outro lado, concluído o exame, talvez possamos arriscar uma resposta quanto à resistência frente à essa domesticação, já que, como vimos, o maravilhoso perpassa ainda uma vasta produção, não mais limitada ao âmbito da literatura infantil.

Variações sobre um mesmo tema: “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich”

Selecionou-se, para isso, o conto que abre o acervo, “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich”, como uma espécie de conto anfitrião. Vamos, portanto, primeiramente averiguar as alterações processadas pelos Grimm, para, em seguida, verificar se, apesar das transformações constatadas, a potência dos mirabilia permanece exercendo sua intensa força de atração.

Cumprido, entretanto, fazer breve resumo do conto. A narrativa, na versão de 1857, conta que certa jovem, que perdera, na fonte, seu brinquedo predileto, uma bola de ouro, para recuperá-la, tenta ludibriar um sapo, fazendo-lhe promessas. É, no entanto, obrigada pelo rei, seu pai, a cumprir as promessas feitas, e a dividir com o asqueroso animal, a mesa e o leito. Farta das exigências descabidas do sapo, lança-o contra a parede e, para seu espanto, descobre ser o sapo na verdade um belíssimo príncipe encantado que, no dia seguinte, leva-a, em sua carruagem para o reino. Nesta versão alemã, o príncipe é acompanhado pelo fiel criado, Henrique, que angustiado com o destino do amo, prendera o coração com três elos de ferro, para que não estourasse de tristeza. O desfecho do conto narra como os três elos se rompem de alegria, com o desencantamento do jovem príncipe.

A narrativa consta do manuscrito de 1810, e passa a integrar o segundo volume da edição de 1812/15, como conto nº. 13. A partir de 1822, é deslocado e alçado à condição de conto anfitrião: caberá a ele, sob o título O Príncipe-Sapo ou Henrique, Coração de Ferro (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) o papel de abrir a coletânea.

Começamos pelas trilhas do manuscrito de 1810 do nosso conto. Assim, principiava a narrativa:

A filha caçula do rei foi ao bosque, e sentou-se junto a uma fonte fresca. Lá, pegou uma bola dourada e ficou jogando com ela, quando, de repente, a bola rolou para a fonte. Ela viu a bola cair no fundo do poço e ficou muito triste (BRÜDER GRIMM, 2007, p. 45).

Esta narrativa tem como título não aquele que a tornaria célebre, “O príncipe sapo ou Henrique, Coração-de-Ferro” (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*), mas outro – “A filha do rei e o príncipe encantado” (*Die Königstochter*

und der verzauberte Prinz. Froschkönig). Nesta versão, já é introduzida, no fecho do conto, a personagem do fiel empregado, Heinrich, que, desesperado com a metamorfose do príncipe em sapo, acorrentara o coração com três elos de ferro. Mas só a narrativa publicada em 1812 ganha o ambíguo título *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich (O príncipe sapo ou Henrique coração de ferro)*, reconhecendo a inserção de um segundo drama no conto.

É também esta edição que inaugura na coletânea as principais fórmulas do gênero. De fato, embora afirmem, no prefácio à edição de 1822, pertencer o *Der Froschkönig* às mais antigas narrativas alemãs, a que sai a público em 1812, como se lê logo abaixo, marca a distância da narrativa registrada no manuscrito de Öllenberg:

Havia uma princesa, que saía ao bosque e sentava-se à beira de um poço, onde se refrescava. Ela tinha uma bola de ouro, e seu jogo preferido era jogá-la para o alto e apanhá-la no ar. E nisso tinha ela muito prazer. Certa vez, a bola voou alto e quando já tinha as mãos esticadas para apanhá-la, eis que a bola caiu ao seu lado, e rolou e rolou sobre a terra, e foi parar dentro d'água (BRÜDER GRIMM, 1999, p. 63).

Note-se que a narrativa é submetida a um processo de estilização que levará um de seus estudiosos, Doderer (1969), a falar não no gênero Märchen (GattungMärchen), mas em Gênero Grimm (Gattung Grimm). Conquanto a afirmação pareça algo exagerada – afinal permanece a ausência de fronteiras entre o mundo empírico e o sobrenatural – é notável a sucessão de adjetivos, a subordinação de orações, fixando uma escritura que seria a marca dos irmãos, legível sobretudo na sétima e última edição publicada em vida (1857).

Nos velhos e bons tempos, quando os desejos ainda ajudavam, vivia um rei. A filha mais jovem deste rei era mesmo muito bonita. Mas tão bonita, tão bonita, que até mesmo o sol, que já vira tanta coisa, sempre quando a via, admirava-se com tamanha beleza. Bem perto do castelo do rei havia um bosque, grande e escuro, e lá no fundo, uma velha fonte sob uma tília frondosa. Assim, quando os dias esquentavam muito, a princesa gostava de ir para o bosque refrescar-se sob a árvore, sentada na borda do poço que cercava a fonte. E quando se entediava, pegava sua bola de ouro, lançava-a para o alto, para logo depois apanhá-la com as mãos. E era este seu jogo preferido (BRÜDER GRIMM, 1989, p. 29).

A obra erige-se desde então sobre um tempo transposto para um passado remoto e inatingível - o tempo do era uma vez (*es war einmal...*), quando os desejos eram ainda vontades. As narrativas passam doravante a circular apaziguadoras, nos confortáveis lares burgueses, serenas sob a proteção dos candeeiros. Se a fórmula inscrita nesta sentença instaura o que podemos designar, com Costa Lima (1984), controle do imaginário, abolindo seu potencial transformador – i.e., como instância capaz e oferecer alternativas ao real (COSTA LIMA, 1991) -, ela prefigura, de modo paradigmático, as censuras processadas ao longo das edições.

Com efeito, se confrontados os textos publicados em 1812 e 1857 com as anotações feitas legitima-se a suposição de um processo gradual de ajustamento ao novo público leitor, nos quadros de fortalecimento da instituição da família burguesa cristã.

Por sua vez, as anotações dos irmãos a respeito da narrativa dão lugar a certa desconfiança de nossa parte, quanto à mera intenção de preservar a poesia do povo germânico.

De Hessen, onde ainda há outra narrativa. Um Rei, que tinha três filhas, estava doente e quis água da fonte que ficava em seu reino. A mais velha foi até lá e encheu um copo, mas ao segurá-lo contra a luz, viu que a água estava turva. Isso lhe pareceu muito estranho e quando já pensava em devolver a água ao poço, o sapo que lá estava, irritado, esticou para fora sua cabeça e pulou para a beira do poço. E disse para ela:

“Se quiseres ser meu tesouro
Eu te darei da água, pura, pura.
Mas se não quiseres ser meu tesouro,
Tornarei a água turva, turva.”

“Ei!, quem quer ser tesouro de um sapo nojento?!”, gritou a filha do Rei, e fugiu correndo para casa. Aí, contou para as irmãs do estranho sapo, que ficava no poço e sujava a água (BRÜDER GRIMM, 1982, v. 03, p. 03).

A narrativa prossegue repetindo a cena com a irmã do meio, e com a terceira vem o sucesso: a caçula pensando enganá-lo mais adiante, promete: “Claro, quero sim”, respondeu sorrindo, “me dê apenas um pouco de água pura, que se possa beber” (BRÜDER GRIMM, 1982, v. 03, p. 04).

A engenhosidade e o espírito trapaceiro da filha mais nova são mantidos, como visto, nas versões editadas. No entanto, o que será definitivamente subtraído, desde a primeira publicação são as três noites de convívio em que sapo e menina compartilham a mesma cama, numa cena na qual a sexualidade é apenas camuflada.

“Ei! aí está meu tesouro, o sapo” disse a filha do Rei. “Como eu lhe prometi, abrirei para ele a porta” Então ela se levantou da cama, abriu um pouco a porta e voltou a deitar-se. O sapo a seguiu pulando até finalmente alcançar a cama e deitou-se a seus pés e lá ficou. Quando passou a noite e o dia amanheceu, ele saltou da cama e foi para a porta (BRÜDER GRIMM, 1982, p. 04).

Com efeito, da narrativa apontada a partir da versão escutada de Marie Hassenpflug ao manuscrito de 1810, o conto não será mais o mesmo. Apesar de mantida a fórmula arquitetada pela heroína nas versões publicadas (1812/15; 1857), “vou ludibriar a sapo”, o manuscrito de Öllenberg, introduz a figura do Rei - inexistente ao que parece, no relato de Hassenpflug-, que, lembrando-lhe da promessa, retira de cena a escolha feita: “Aquilo que prometeste, tens que cumprir; vá lá e abra a porta ao sapo.” Ela obedeceu e o sapo saltou para dentro... (BRÜDER GRIMM, 1999, p. 64).

A escolha – abrir ou não a porta e o que dela se segue – as três noites compartilhadas – são suprimidas nesta nova versão e a esfera da decisão é transmitida à figura paterna, numa clara enunciação do modelo patriarcal que ancora os lares burgueses.

As alterações introduzidas parecem sugerir, seja pela normatização do desejo imposta pela figura paterna, seja pelo recalque das vontades deslocadas para um tempo remoto, o controle do imaginário. Poder-se-ia supor que, no processo de ajustar a narrativa à função de edificar os lares burgueses – não é gratuito o título que consagra a obra, Contos maravilhosos para a infância e para o lar, - por meio dos adereços que lhe são sobrepostos, foi solapado o que era minimamente dito Com efeito, o filtro aí vislumbrado – a subtração das três noites compartilhadas com o sapo – enuncia o processo gradual de domesticação de conteúdos latentes. Estes, contudo, malgrado o trabalho de ajuste aos horizontes dos lares burgueses, permanecerá submerso, garantido o vigor dessas narrativas. Cabe, pois, aliar aos estudos literários, reflexões retiradas da psicanálise de modo a sublinhar a potencia dos contos.

Considerações finais

Segue, pois, em direção à floresta a filha caçula para, conta-nos a versão final, praticar seu mais dileto passa-tempo: brincar com a bola dourada, jogo que a distraía das horas entediadas passadas no palácio. A significação do espaço traçado constrói-se, portanto, em todas as variantes, a partir da contraposição dos dois lugares - de um lado, o palácio, enunciador das horas do tédio, e de outro, a floresta. Na oposição, esta confirma-se como o lugar fronteiro a que já fez referência Le Goff, refúgio para o segredo dos homens - de eremitas, como no outro extremo, no deserto - mas também de salteadores, e de trabalho (extrair madeira, colher frutos silvestres, buscar água). A floresta é também aqui ora lugar do labor (como na primeira versão, do conto), ora espaço do ócio e do lazer (segunda versão).

Em uma e outra, todavia, emerge a água profunda do poço e nela, um sapo, logo convertido em homem. No jogo de transformação enunciado, torna-se inevitável a associação: não foi/é o sapo um girino? Necessário recordar sua forma?

A que sorte de jogo estaria remontando a narrativa do Príncipe-sapo em suas variadas versões?

A sedução, sabe-se, é jogo. Enlaça caçador e presa numa malha em que se confundem sedutor e seduzido. Caçada silenciosa, diz Maria Rita Kehl, entre dois olhares; captura numa rede de palavras: "Se quiseres ser meu tesouro/ Eu te darei da água, pura, pura (KEHL, 1998, p. 411).

Contudo, no jogo que embaralha as posições do sedutor/seduzido, a fala que alicia e aprisiona é a mesma a que sucumbiu Narciso - saber-se objeto do desejo do outro e nele encontrar seu próprio contorno. O outro que *ad-mira* serve, então, de reflexo. A água turva não serve, de fato, ao jogo especular: "Mas se não quiseres ser meu tesouro,/ Tornarei a água turva, turva" (KEHL, 1998, p. 411).

Receber a água e nela mirar-se. O olhar converte-se em garantia - ser enfim um Outro, ser-externo-a-si, mas simultaneamente imagem devolvida na admiração de um Outro. Difusas as fronteiras.

O olhar seduzido é perplexo. Procura recobrar o domínio de si mesmo. Algum dia este olhar foi o olhar do bebê que se flagrou pela primeira vez diante de um espelho. Reconheceu a própria imagem; entendeu e desentendeu que aquele outro, externo a ele e ao mesmo tempo ele mesmo, pudesse ser tão perfeito, simétrico e ordenado, tão bem delimitado em relação ao mundo externo. Imagem dele mesmo contrária a toda sua experiência até então, de caos e desorganização internos (KEHL, 1998, p. 412).

Logo o que se vê, no jogo da sedução, é um olhar sobre si - o olhar que informa, traçando os contornos idealizados pelo jogo que o sustenta. Nesse embate lúdico só há no círculo aprisionante espaço para dois - o eu é a idealização do outro sobre si-mesmo. Três noites são necessárias para que se rompa o encantamento especular, enuncia o conto.

Ela pegou o sapo com dois dedos, trouxe-o até seu quarto, e deitou-se em sua cama; mas ao invés de aconchegá-lo ao seu lado, patsch! jogou-o contra a parede, " Agora você vai deixar-me em paz, seu sapo asqueroso!".

Então se reconhece o que só se podia saber a partir de algo de fora. Mirabilia – quebrou-se o espelho. Os estilhaços recordam os muitos desdobramentos possíveis, inaugurando espaços para que entrem terceiros. Interrompe-se a unidade e instala-se a liberdade de existir.

Mas no dia seguinte chegou uma esplendorosa carruagem com oito cavalos atrelados [...] e nele vinha o fiel Henrique, que ficara tão abalado com a transformação do Príncipe que precisou acorrentar seu coração com três elos de ferro, para que não estourasse de tristeza. [...]. O Príncipe sentou-se ao lado da filha do rei na carruagem, o fiel Henrique, em pé, atrás, e assim dirigiram-se os três ao Reino. E como já tinha andado um certo trecho, e escutara o Príncipe um barulho alto, virou-se e gritou:

“Henrique, o carro quebrou! ”

“Não, meu Senhor, o carro não
Apenas um elo do meu coração.”

[...]

Ainda uma e outra vez ouvia o Príncipe o barulho e pensava, “a carruagem está quebrando”, mas eram somente os elos do coração de Henrique que se rompiam, porque seu senhor estava livre e feliz.

A conclusão, se fosse possível, explicitaria a permanência de uma fala em torno da alteridade – não apenas como linguagem que se constrói sobre ruptura da fronteira entre o absurdo e o natural, mas também como enunciação das diferentes facetas do humano – seus instintos para além dos modelos erigidos pela civilização moderna. Não é, pois, fortuito que abra o acervo um anfíbio – signo das nossas desdobradas possibilidades de ser.

TRUSEN, S. M. From the Marvelous to Children’s Literature: Displacements of a Genre. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 87-96, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BRÜDER GRIMM. *Kinder-und Hausmärchen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. (Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museum Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm)

_____. *Briefwechsel der Brüder Grimm*, vol. 1-1. Kritische Ausgabe in Einzelbände. Stuttgart: Hirzel, 2001.

_____. *Kinder-und Hausmärchen: die handschriftliche Urfassung von 1810*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. (edição organizada e comentada por Heinz Rölleke)

_____. *Kinder-und Hausmärchen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982. 3 v. V.3 (Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm).

_____. *Märchen der Brüder Grimm. Urfassung nach der Originalhandschrift der Abtei Ölenberg im Elsass*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1927.

_____. *Kinder-und Volksmärchen*. 2ª Eschborn bei Frankfurt a. Main: Klotz, 1999.

COELHO, N. N. *A literatura infantil*. 2 ed. São Paulo: Quíron, 1982.

DODERER, K. Das bedrückende Leben der kindergestalten in den Grimmschen Märchen. In: _____. (Org.). *Klassische Kinder-und Jugendbücher*. Weinheim und Basel: Beltz, 1969.

FONTENELLE, B. de. De l'origine des fables. In: *Oeuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1968. (3 v.), v. 2. p. 389-398.

KEHL, Maria Rita. Masculino/Feminino: o olhar da sedução. In: Adauto Novaes (org) *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 411-423.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LÜTHI, M. *Das europäische Volksmärchen*. 9 ed. Tübingen: Francke, 1992.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

RÖHRICH, L. *Wage es, den Froschzuküssen*. Köln: Diederich, 1987.

SARTRE, J-P. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRUSEN, S. M. *O acervo dos Irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea Kinder-und Hausmärchen*. 230 f., 2005. Tese. Doutorado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8553/8553_1.PDF>.

Recebido em 29/08/2011; Aprovado em 27/10/2011

SONHOS E DESVARIOS: O FANTÁSTICO EM NODIER E GAUTIER

Ana Luiza Silva Camarani*

Resumo

Os contos de Charles Nodier e de Théophile Gautier — “Une Heure ou La Vision” (1806) e “La Morte amoureuse” (1836), respectivamente — ao mesmo tempo em que apresentam componentes oriundos do romance gótico, estruturam-se como narrativas fantásticas, suscitando a ambiguidade a partir dos temas do sonho e da loucura. Este artigo busca assinalar as ressonâncias da literatura gótica nos contos selecionados, bem como os traços que determinam o fantástico e o definem como novo subgênero no Romantismo europeu.

Palavras-chave

Fantástico; Gótico; Literatura Francesa; Loucura; Romantismo; Sonho.

Abstract

The short stories of Charles Nodier and Théophile Gautier, respectively “Une Heure ou La Vision” (1806) and “La Morte amoureuse” (1836), while showing elements originating from the Gothic novel, are structured as fantastic narratives, rousing the ambiguity from the themes of dreams and madness. This article tries to highlight the resonances of Gothic literature in the selected short stories, as well as the characteristics which determine the fantastic and define it as a new subgenre in the European Romanticism.

Keywords

Dreams; Fantastic; French Literature; Gothic; Madness; Romanticism.

* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: camarani@fclar.unesp.br

O fantástico na literatura francesa

Posterior ao romance gótico do pré-romantismo inglês, a narrativa fantástica passa a constituir-se, durante o romantismo europeu, “como um novo subgênero de prosa de ficção” (PAES, 1985, p. 07). Tanto o gótico quanto o fantástico fundamentam-se em duas ordens, a do real e a do sobrenatural; mas, diferenciam-se, fundamentalmente, pelo modo como o sobrenatural neles se exprime: no gótico, o sobrenatural (ou o horror) é explícito, logo, não provoca dúvidas quanto à veracidade de sua manifestação; o fantástico, ao contrário, caracteriza-se pela incerteza em relação ao acontecimento sobrenatural ou insólito, definindo-se por uma ambiguidade gerada pelos elementos que estruturam a narrativa.

No início do século XIX, a literatura francesa entra em contato com o romance gótico inglês, quando os leitores franceses se familiarizam com os nomes de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, Clara Reeve, Robert Maturin e com as criações romanescas plenas de peripécias inverossímeis, em que o horror era suscitado de modos variados: fantasmas, esqueletos, castelos mal-assombrados, cemitérios ao luar. É incontestável o encontro entre essa tendência e a emergência da geração de escritores que impulsionou o movimento do romantismo francês, ou seja, a interdependência entre o *roman noir* ou frenético (como era denominado o romance gótico na França) e a vanguarda romântica, a qual logo se impôs como referência para todo o século XIX. O *roman noir* atinge um vasto público leitor no romantismo nascente, mas é firmemente combatido, na França, pela crítica especializada, sobretudo pelos partidários do classicismo, que repudiam o caráter excessivo e inverossímil dessa nova tendência.

Charles Nodier: a visão

Na busca pela verossimilhança, elemento indispensável à criação do que denomina “fantástico sério”, Nodier (1961) emprega tanto o sonho quanto a loucura como elementos desencadeadores de acontecimentos sobrenaturais, o que torna a narrativa fantástica verossímil, diferenciando-a dos excessos da literatura gótica.

Muitas das narrativas fantásticas do autor apresentam-se estruturadas em dois níveis: no do fantástico e no da explicação racional. No plano simbólico, representariam uma busca – a do paraíso perdido, da eternidade, do amor ideal; no plano lógico, poderiam ser entendidas como manifestações do inconsciente – o mundo onírico sobrepondo-se aos acontecimentos da vida objetiva, os episódios sonhados antepondo-se aos acontecimentos do real.

Sendo a loucura, para Nodier, um sonho que se prolonga na vigília, ela permite que o indivíduo permaneça liberto dos limites terrestres. O escritor encontra nesses dois estados - o sonho e a loucura - o meio ideal para eliminar da existência humana os intervalos tépidos constituídos pela vida cotidiana. Desse modo, considera a loucura como uma forma privilegiada de sensibilidade, percepção e sabedoria, passível de conduzir a uma vida plena.

“Une heure ou la vision”, primeiro conto fantástico de Nodier, publicado em 1806 integrando o livro *Tristes*, apresenta um personagem que será o primeiro de uma longa série de “inocentes”, aos quais será delegado um papel importantíssimo, o de veicular as verdades da imaginação, os fatos de uma

realidade ampliada: é verossímil que loucos relatem fatos estranhos e até mesmo sobrenaturais.

O primeiro parágrafo de “Uma hora ou a visão”¹ reúne várias informações que remetem imediatamente ao romantismo: um narrador solitário – um “eu” lírico, um bosque ao luar, tristezas de amor, emoções à flor da pele: “Eu tinha o coração cheio de amargura, e procurava a solidão e a noite” (NODIER, 1961, p. 15)². Sabe-se que esse cenário noturno faz parte do passeio habitual efetuado pelo narrador, sempre por volta das onze horas da noite e sempre no mesmo local. Certa noite atrasa-se para o passeio costumeiro e, ao ouvir soar uma hora, vê-se em um caminho que não lhe é familiar.

Essa quebra da regularidade – forma sutil de transgressão -, como se o narrador, a princípio distraído, depois inquieto, tivesse avançado em um tempo e um espaço proibidos, já sugere acontecimentos inusitados e cria uma atmosfera própria à irrupção do fantástico: “No desvio de uma passagem estreita, uma sombra levantou-se diante de meus pés e desapareceu na sebe. Parei, estremecendo, e vi uma longa pedra com o formato de um túmulo. Ouvi um suspiro; a folhagem tremeu” (NODIER, 1961, p. 15)³.

No dia seguinte, preocupado com essa aventura, o narrador dirige-se ao mesmo lugar, mais ou menos à mesma hora; a “aparição” reitera-se e ele segue o “fantasma” que nele roçara ao passar. Tentando seguir o vulto que compara a “uma nuvem sombria”, o narrador chega a um antigo mosteiro onde, errando de escombros em escombros, nada mais encontra. Dedicando-se, então, a examinar o local, que descreve:

Esse convento arruinado oferece um dos mais tristes aspectos que possam atingir o olhar humano. Da igreja, restam apenas grandes pilastras isoladas que sustentam aqui e ali alguns destroços de uma cúpula destruída. Quando a lua deixa cair sua luz através dessas colunas, e as corujas ululam nas cornijas; quando se atinge, em seguida, o cume dos terreiros incultos, à medida que se avança ao longo das altas muralhas escorregando entre as sepulturas e, descendo as escadas despedaçadas e juncadas de plantas venenosas [...], chega-se a construções completamente desgastadas, das quais só subsistem pedaços ameaçadores e cumeeiras sustentadas de maneira quase milagrosa; quando se é levado pelo acaso a essa avenida fúnebre, que por um declive rochoso, e sob cimbres úmidos, leva às antigas catacumbas, e à luz agonizante de algum candeeiro podem-se ler nas lápides esparsas os nomes dessas jovens castas que ali depositaram seus ossos... não há força humana que resista a tais emoções (NODIER, 1961, p. 16)⁴.

Se Nodier explicita em diferentes textos a preocupação não apenas com a verossimilhança, mas também com a ambiguidade que caracteriza o fantástico, não deixa de utilizar, em suas narrativas fantásticas, vários elementos oriundos do romance gótico ou *roman noir*. No trecho acima, Nodier recria um espaço

¹ No original: “Une heure ou la vision”. As traduções do título e das citações são nossas.

² No original: “J’avais le coeur plein d’amertume, et je cherchais la solitude et la nuit” (NODIER, 1961, p. 15).

³ No original: “Au détour d’un passage étroit, une ombre se leva devant mes pieds et disparut dans la haie. Je m’arrêtai en frémissant, et je vis une longue pierre de la forme d’une tombe. J’entendis un soupir; le feuillage trembla” (NODIER, 1961, p. 15).

⁴ No original: “Ce couvent délabré offre un des plus tristes aspects qui puissent frapper les regards de l’homme. Il ne reste de l’église que de grands pilastres isolés qui portent çà et là quelques débris d’une voûte détruite. Quand la lune laisse tomber sa lumière à travers ces colonnes, et que les hiboux hululent sur les corniches; quand on gagne ensuite le sommet des terrasses incultes, qu’on s’avance le long des hautes murailles en trébuchant parmi les fosses, et que, descendant les escaliers rompus et jonchés de plantes vénéneuses [...], on aboutit à des bâtiments tout dégradés dont il ne subsiste plus que des pans menaçants et des combles soutenus d’une manière presque miraculeuse; quand on est conduit par le hasard à cette avenue funèbre, qui par une pente rocailleuse, et sous des cintres humides, mène aux anciennes catacumbes, et qu’à la lueur de quelque lampe mourante on peut lire sur les pierres éparses les noms de ces chastes filles qui y ont déposé leurs ossements...il n’est point de force humaine qui résiste à de pareilles émotions” (NODIER, 1961, p. 16).

privilegiado da literatura gótica, que abrange um grande edifício antigo em ruínas, um jardim selvagem com plantas venenosas, um cemitério, catacumbas antigas com nomes nas lápides sugerindo os esqueletos nelas contidos; todos esses elementos, prenunciados pelo suposto fantasma que o narrador persegue, aparecem reunidos sob a noite e a tênue claridade da lua, cujo silêncio é rompido pelo pio das corujas. Elementos, na verdade, que revelam uma armação ou estrutura característica da ficção gótica, a qual constrói o efeito do sobrenatural pelo acúmulo de detalhes sucessivos: cenário desolado, tempestades, corujas ululando, morcegos, criptas funerárias, charnecas, mosteiros em ruínas e tumbas ao luar.

Ao contrário das narrativas góticas, porém, o conto de Nodier é bastante condensado e o sobrenatural nunca se manifesta abertamente, sendo antes sugerido pela própria escritura.

As palavras utilizadas pelo narrador para descrever o vulto que passa a perseguir – sombra, aparição, fantasma, espectro – são metáforas que buscam descrever o ser fugidio, que é, efetivamente, um jovem epilético e louco. No entanto, essa linguagem figurada antecede e anuncia a verdadeira aparição, a qual será descrita pelo personagem louco, quando relata ao narrador compadecido sua história marcada pela morte da mulher amada:

Soou uma hora. E depois um sino lúgubre, tocado a longos intervalos, encheu os ares com uma sinfonia de morte. [...] Exatamente um ano depois, eu subia a rua de Tournon [...] quando uma hora soou [...]. Entrei nos jardins completamente emocionado, eu que jamais conheci o medo: e a poeira que se levantava à minha passagem, e os raios da lua que faiscavam entre as folhas, e o tumulto distante do povo que voltava para casa, tudo me enchia de inquietação e de sustos. Ela apareceu-me enfim, vestida e velada de branco, como naquela bela noite em que atravessamos a pé todos os cais do Sena, e vi distintamente que ela flutuava em um vapor tão suave quanto a aurora. Desmaiei, e Octavie não se afastou de mim (NODIER, 1961, p. 18-19)⁵.

A anáfora aparece com regularidade no texto, como já demonstra o trecho que descreve o espaço do mosteiro em ruínas, no qual a repetição da palavra “quando” no início das frases cria um ritmo compassado e melancólico; na citação acima, é o vocábulo “e” que se repete, unindo as frases soltas do epilético, ao lembrar-se dos acontecimentos passados. Também a marcação da hora fatídica, a hora da aparição e da morte ressoa como um refrão, desde o título da narrativa: “uma hora”, “à uma hora”, “uma hora soou”, “quando uma hora soou” e “ouvi soar uma hora”; essa repetição, unida à indicação do primeiro e do segundo aniversários da morte da amada do jovem louco, cria um tempo circular remetendo ao mito do eterno retorno, logo à busca romântica do infinito e da eternidade.

Em um prefácio escrito em 1832, por ocasião da reedição desse conto entre outras obras do mesmo período, o próprio Nodier indica a inspiração maior que comandara sua criação, assinalando que essas peças “experimentam a influência de um fervor de jovem por essa bela escola germânica em que viviam, há vinte e

⁵ No original: “Une heure sonna. Et puis, une cloche lugubre, frappée à des longs intervalles, remplit les airs d’une symphonie de mort. [...] Une année après, jour par jour, je montais la rue de Tournon [...] quand une heure sonna...[...]/ J’entrai tout ému dans les jardins, moi qui n’ai jamais connu de crainte: et la poussière qui s’élevait à mon passage, et les traits de la lune qui jaillissaient entre les feuilles, et le tumulte éloigné du peuple qui regagnait ses demeures, tout me remplissait d’inquiétude et d’alarmes. Elle m’apparut enfin, vêtue et voilée de blanc, comme dans cette belle soirée où nous traversâmes à pied tous les quais de la Seine, et je vis distinctement qu’elle flottait dans une vapeur aussi douce que l’aurore. Je perdis connaissance, et Octavie ne s’éloigna point de moi” (NODIER, 1961, p. 18-19).

cinco anos, os últimos germes fecundos da literatura imaginativa e, mesmo, do amor imaginário" (NODIER *apud* CASTEX, 1961, p. 03)⁶.

A ambiguidade que percorre todo o texto aparece enfatizada no final, quando o narrador, junto do leito de morte do epilético, exclama: "Caprichosos desatinos de uma imaginação viva ou crédula! **Pareceu-me** ver a palha onde repousava sua cabeça, e o lençol grosseiro que a cobria, abaixar-se sob o peso da mão de Octavie, e ali conservar sua marca" (NODIER, 1961, p. 21 - grifos nossos)⁷. A modalização, como quer Todorov (1975), revela-se de fato como um procedimento que acentua a ambiguidade dos textos fantásticos; a incerteza é ainda aqui intensificada pela figura do narrador em primeira pessoa, que ao mesmo tempo em que apresenta credibilidade como testemunha dos acontecimentos insólitos, mostra-se extremamente sensível em relação ao que chama de desvarios da imaginação:

Que sei eu, desgraçado a quem chamam louco, se essa pretensa enfermidade não seria o sintoma de uma sensibilidade mais poderosa, de uma organização mais completa, e se a natureza, exaltando todas as tuas faculdades, não as teria tornado mais aptas a perceber o desconhecido? (NODIER, 1961, p. 21)⁸.

O desvario do jovem louco, a visão que ele tem da amada morta, que se repete à medida que sua saúde piora, traz ao texto a verossimilhança almejada por Nodier; no segundo prefácio de "Smarra ou les démons de la nuit", de 1832, assinala:

Um dia percebi que a via do fantástico, levado a sério, seria completamente nova, tanto quanto a idéia de novidade pode se apresentar sob uma acepção absoluta em uma civilização desgastada. [...] Nada mais me restava, para satisfazer esse instinto curioso e inútil de minha fraca mente, senão descobrir no homem a fonte de um fantástico verossímil ou verdadeiro, que resultasse tão somente de impressões naturais ou de crenças difundidas, mesmo entre as grandes mentes de nosso século incrédulo, tão profundamente privado da ingenuidade antiga (NODIER, 1961, p. 38)⁹.

E no início de "Histoire d'Hélène Gillet", publicado no mesmo ano que o segundo prefácio de "Smarra", Nodier indica a indeterminação – ou ambiguidade – da narrativa fantástica, "que deixa a alma suspensa em uma dúvida devaneadora e melancólica, adormece-a como uma melodia, e embala-a como um sonho" (NODIER, 1961, p. 330)¹⁰.

Levando-se em conta que o texto "Une Heure ou La Vision" data de 1806, muitos anos antes de o fantástico se impor como um novo subgênero na literatura francesa, vislumbra-se a posição privilegiada que ocupa Charles Nodier

⁶ No original: "se ressentent d'une ferveur de jeune homme pour cette belle école germanique où vivaient, il y a vingt-cinq ans, les derniers germes féconds de la littérature imaginative et, si l'on veut, de l'amour imaginaire" (NODIER *apud* CASTEX, 1961, p. 03).

⁷ No original: "Capricieux écarts d'une imagination vive ou crédule! **Il me sembla** voir la paille où reposait sa tête, et le drap grossier qui la couvrait, s'abaisser sous le poids de la main d'Octavie, et conserver son empreinte" (NODIER, 1961, p. 21 - grifos nossos).

⁸ No original: "Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou, si cette prétendue infirmité ne serait pas le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaltant toutes tes facultés, ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu?" (NODIER, 1961, p. 21).

⁹ No original: "Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. [...] Il ne me restait plus, pour satisfaire à cet instinct curieux et inutile de mon faible esprit, que de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique" (NODIER, 1961, p. 38).

¹⁰ No original: "qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve" (NODIER, 1961, p. 330).

na época em que se engendra o romantismo francês, pois tem contato, desde muito jovem, com os outros romantismos em formação, o alemão e o inglês. Castex assinala que Nodier lia Goethe aos dezesseis anos (CASTEX, 1962, p. 123-124), bem antes, portanto, da época em que, com a valorização da influência das literaturas estrangeiras para a formação do romantismo nacional, começaram a surgir, na França, um grande número de traduções de obras de língua inglesa e alemã; teve ainda contato com textos de Tieck e Schiller. Seus primeiros escritos são impregnados da lembrança de Goethe e do romance sentimental dos alemães: *Jean Sbogar, Stelle ou Les Proscrits; Le Peintre de Saltzbourg; Les Méditations du cloître; Adèle et Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicidé* (de que faz parte "Une Heure ou La vision"); essas obras, criadas entre 1802 e 1806, revelam um gosto pelo desmedido, uma sede por um ideal desconhecido e uma recusa do cotidiano que, aliados à tentação do sonho, já anunciam seus futuros escritos.

Théophile Gautier: a vida dupla

É apenas em 1828 que uma literatura fantástica francesa toma consistência. Com efeito, o termo "fantástico" nasce em sua acepção literária por ocasião da tradução francesa das *Phantasiestücke in Callot's Manier* de E. T. A. Hoffmann, publicadas na Alemanha em 1813. A palavra alemã "Phantastich" evocava inicialmente as formas breves da fantasia e, na época romântica, trazia à lembrança tudo o que se referia ao domínio do imaginário, mas com a tradução da obra de Hoffmann, o adjetivo evolui em direção ao substantivo e passa a designar uma tendência literária – ou, de acordo com Paes (1985), um subgênero.

O surgimento do fantástico herdado de Hoffmann no campo literário francês – tardio, visto que o contista alemão morre em 1822 – foi fulgurante. Em 1828 e 1829, uma dezena de traduções aparece em diferentes periódicos; depois, duas traduções de suas obras completas, em doze e oito volumes, são lançadas. Nerval aclama o fantástico em um artigo, e Nodier publica seu texto fundador, "Du fantastique en littérature", na *Revue de Paris* de novembro de 1830; nesse mesmo ano Gautier celebra Hoffmann com entusiasmo: um fantástico que se faz sério, sutil, ambivalente, profundo; tanto melhor se a substituição terminológica – fantástico, e não mais gótico – vem sancionar a formação da nova classe de textos.

Finalmente, o fantástico de Hoffmann marca a passagem dos temas da exterioridade fantástica para os de uma crise fantástica vista e vivida do interior, abrindo amplamente as portas às narrativas de sonho, alucinações e delírios. E novos motivos e temas são por ele utilizados como os do espelho, do autômato e do duplo.

Essa admiração do público francês por Hoffmann deve também ser colocada em relação com a voga dos gêneros curtos que rompem com as intermináveis narrações dos romancistas góticos: o conto vai reinar, por anos, nas revistas, jornais e antologias.

Hoffmann, porém, nunca renunciou às figuras de espectros, diabos e outros seres semelhantes, mesmo tendo estabelecido um fantástico que promove a dúvida; no mesmo sentido, o contista alemão nunca desistiu do domínio do *roman noir*, como confirma, sobretudo, seu romance *O elixir do diabo*, de 1816, no qual desenvolve amplamente os temas do sonho e do duplo: o monge

Ménard, tendo dedicado sua vida à prece e à abstinência, cede à tentação após beber um elixir diabólico e passa a viver uma vida dupla entre o céu e o inferno:

Quando entrei na sala das reliquias, uma tranquilidade profunda ali reinava. Abri o armário, apoderei-me do cofre, da garrafa, e, ao fim de um instante, havia bebido um gole bem grande do vinho que ela continha. Um fogo correu em minhas veias e me encheu de uma sensação de bem-estar impossível de ser descrita. Bebi ainda uma vez e acreditei sentir-me animado por uma nova vida" (HOFFMANN, 1829, p. 90 – tradução nossa)¹¹.

Obsessões macabras semelhantes aparecem no conto publicado por Gautier em 1836, intitulado "La Morte amoureuse"¹². Nessa narrativa, o protagonista Romuald mostra, desde a infância, a vocação eclesiástica; hesita apenas no momento de sua ordenação, ao vislumbrar no recinto uma bela mulher, Clarimonde; perturbado, termina mecanicamente a cerimônia. Como no romance de Hoffmann, é o próprio personagem central que relata sua história, no passado: "Perguntai-me, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e, embora tenha sessenta e seis anos, ousou apenas agitar as cinzas dessa lembrança" (GAUTIER, 1981, p. 117)¹³.

Os temas do sonho e do duplo são introduzidos logo no início, quando Romuald resume ao personagem a que se dirige o *vous* do narrador, pertencente à mesma comunidade religiosa:

Foram episódios tão estranhos, que não posso acreditar que tenham acontecido comigo. Fui durante mais de três anos juguete de uma ilusão singular e diabólica, Eu, um pobre padre do campo, levava em sonho, todas as noites (Deus queira que tenha sido um sonho!) uma vida amaldiçoada, uma vida profana" (GAUTIER, 1981, p. 117)¹⁴.

O relato do padre Romuald prossegue, expondo os acontecimentos passados: os três dias em que se manteve fechado no quarto depois da cerimônia de ordenação, a visita do abade Sérapion e as advertências dele recebidas, sua posterior nomeação para uma paróquia em outra cidade de onde não deveria voltar, a lembrança da mulher apenas entrevista, de seus olhos verdes dotados de um brilho extremamente vivo, quase insustentável que não permitia saber se emanava do céu ou do inferno; anjo ou demônio?, pergunta-se Romuald; constata, enfim, que "a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a marca ardente de sua mão, [...] tudo isso provava claramente a presença do diabo" (GAUTIER, 1981, p. 127)¹⁵.

Um ano depois de haver se instalado na paróquia que lhe fora destinada, é chamado durante a noite por um homem, solicitando sua presença junto do leito de morte de sua senhora. Romuald é, então, levado por cavalos negros, por uma noite negra, através de uma floresta de um escuro tão opaco e glacial, que o padre sente "correr em sua pele um arrepio de supersticioso terror" (GAUTIER,

¹¹ No original: "Quand j'entrai dans la salle des reliques, une tranquillité profonde y régnait. J'ouvris l'armoire, je m'emparai de la cassette, de la bouteille, et, au bout d'un instant, j'avais bu une gorgée assez forte du vin qu'elle contenait. Un feu coula dans mes veines et me remplit d'une sensation de bien-être impossible à décrire. Je bus encore une fois et je crus me sentir animé d'une nouvelle vie" (HOFFMANN, 1829, p. 90).

¹² "A morta apaixonada". As traduções do título e das citações são nossas.

¹³ No original: "Vous me demandez, frère, si j'ai aimé; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir" (GAUTIER, 1981, p. 117).

¹⁴ No original: "Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain" (GAUTIER, 1981, p. 117).

¹⁵ "la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, [...] tout cela prouvait clairement la présence du diable" (GAUTIER, 1981, p. 127).

1981, p. 131)¹⁶. A descrição da viagem e dos espaços segue nos moldes do romance gótico ou *noir*:

e se alguém, a essa hora da noite, nos tivesse visto, meu condutor e eu, nos teria tomado por dois espectros montados no pesadelo. Fogos fátuos atravessavam, de quando em quando, o caminho, e os corvos grasnavam lamentavelmente no bosque cerrado, onde brilhavam de modo intermitente olhos fosfóreos de felinos selvagens. [...] os passos de nossas montarias soavam mais ruidosos sobre um piso férreo, e entramos sob uma cúpula que abria sua boca sombria entre duas enormes torres. Uma grande agitação reinava no castelo [...]. Entrevi confusamente imensas arquiteturas, colunas, arcadas, escadas e rampas (GAUTIER, 1981, p. 131)¹⁷.

Ao entrar no castelo e constatar que a mulher, já morta, não é outra senão Clarimonde, tão loucamente por ele amada, Romuald ajoelha-se e põe-se a rezar, agradecendo a Deus por ter colocado a morte entre os dois. Em seguida, acalma-se e passa a devanear, concluindo que o local onde jaz o corpo de Clarimonde não parece um quarto que abriga a morte. A partir desse momento, as modalizações se multiplicam no texto: "**Pareceu-me** que haviam suspirado também atrás de mim, e virei-me involuntariamente. Era o eco [de meu suspiro]" (GAUTIER, 1981, p. 132 – grifos nossos)¹⁸. O padre passa a observar a morta, descrevendo minuciosamente o leito, as vestimentas, a forma encantadora de seu corpo, comparando-a a uma estátua de gesso:

Estranhos pensamentos atravessavam-me a mente; representava-me que ela não estava morta realmente, e que era apenas um artifício que empregara para atrair-me a seu castelo e declarar seu amor. Por um instante, **acreditei** mesmo ter visto seu pé mexer sob a brancura dos véus, e desarranjarem-se as dobras alinhadas do sudário (GAUTIER, 1981, p. 133 – grifos nossos)¹⁹.

Um pouco adiante lemos: "Não sei se era uma ilusão ou um reflexo da lamparina, mas **dir-se-ia** que o sangue recomeçava a circular sob essa opaca palidez" (GAUTIER, 1981, p. 134, grifos nossos)²⁰. Em seguida, ao despedir-se da amada com um beijo em seus lábios mortos, é surpreendido não só pela correspondência, como também pelas palavras de Clarimonde que declara seu amor e despede-se com as palavras "até breve!".

Imediatamente dá-se o que Todorov denomina pandeterminismo, incluindo-o entre os "temas do eu": trata-se de uma causalidade generalizada, que não admite a existência do acaso e afirma a existência de relações diretas entre todos os níveis ou elementos do mundo, mesmo se esses elos nos escapem (TODOROV, 1975, p. 118). Em "A morta apaixonada", o último suspiro de Clarimonde provoca vários efeitos:

¹⁶ No original: "courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur" (GAUTIER, 1981, p. 131).

¹⁷ No original: "et si quelqu'un, à cette heure de nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar. Des feux follets traversaient de temps en temps le chemin, et les choucas piaulaient piteusement dans l'épaisseur du bois, où brillaient de loin en loin les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages. [...] les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. Une grande agitation régnait dans le château [...]. J'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes" (GAUTIER, 1981, p. 131).

¹⁸ No original: "Il me sembla qu'on avait soupiré aussi derrière moi, et je me retournai involontairement. C'était l'écho [de mon soupir]" (GAUTIER, 1981, p. 132 – grifos nossos).

¹⁹ No original: "D'étranges pensées me traversaient l'esprit; je me figurais qu'elle n'était point morte réellement, et que ce n'était qu'une feinte qu'elle avait employée pour m'attirer dans son château et me conter son amour. Un instant même **je crus** avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire" (GAUTIER, 1981, p. 133 – grifos nossos).

²⁰ No original: "Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais **on eût dit** que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur" (GAUTIER, 1981, p. 134, grifos nossos).

Sua cabeça tombou para trás, mas ela continuou me envolvendo em seus braços como para me reter. Um turbilhão de vento violento arreventou a janela e entrou no quarto; a última pétala da rosa branca palpitou algum tempo, como uma asa, na ponta do ramo, depois desprendeu-se e voou pela janela aberta, levando com ela a alma de Clarimonde. A lamparina apagou-se e eu caí desmaiado no peito da bela morta (GAUTIER, 1981, p. 135)²¹.

Quando Romuald desperta, depois de três dias, no quarto do presbitério, pensa, inicialmente, ter sido vítima de uma “ilusão mágica”, mas circunstâncias reais e palpáveis logo destroem essa “suposição” (GAUTIER, 1981, p. 135-136): a ambiguidade e a dúvida são, assim, mantidas pela abolição das fronteiras entre o sonho e a vigília, entre a vida onírica e a experiência vivida. Na verdade, e como o próprio protagonista afirma, sua natureza passa a ser desdobrada, nela incorporando dois homens completamente diversos: “Ora acreditava-me um padre que sonhava a cada noite que era um senhor mundano, ora um senhor que sonhava que era padre” (GAUTIER, 1981, p. 143)²². Romuald não consegue mais distinguir o sonho da vigília, não mais sabe onde começa a realidade e onde termina a ilusão.

O tema do duplo, por sua vez, reforça-se ao longo do texto pelas dualidades sobre a qual repousa a narrativa: dia/noite, transparência/opacidade, vida/morte, real/onírico, padre/senhor.

Em sua versão profana, como um senhor frequentando as altas rodas, Romuald tem sempre Clarimonde a seu lado, bela, branca como uma estátua de mármore. O abade Sérapion é o único a adverti-lo, seja da morte de Clarimonde depois de uma orgia que durara oito dias, seja da estranhas histórias a respeito da mulher, cujos vários amantes teriam terminado seus dias de modo violento; sugere ainda não ser essa a primeira vez que ela morrera e aventa a hipótese de Clarimonde ser uma *goule* ou vampiresa – ou Belzebu em pessoa.

Ao lado dos espectros, tanto o diabo quanto o vampiro incluem-se como componentes da literatura gótica; na França, a representação do vampiro surge nos textos de dom Augustin Calmet em 1746 e nos escritos do abade Lenglet-Dufresnoy em 1752, obras que reúnem personagens e temas (notadamente o do vampiro) que o romantismo retomará sem modificações. Em 1818, Polidori divulga, em revista, *The Vampire*, atribuindo-o a Byron; em 1820, Nodier aproveita sua notoriedade como escritor e crítico literário para recomendar *Lord Ruthwen ou les Vampires* de Cyprien Bérard, romance em dois volumes que narra a continuação de *The Vampire* de Polidori. O livro passa a ser atribuído ao próprio Nodier, que se empenha em estabelecer a verdadeira autoria; no mesmo ano, Nodier propõe uma adaptação de *The Vampire* em um melodrama de três atos. Assim, a figura da vampiresa Clarimonde inclui-se tanto em uma tradição inglesa proveniente do gótico, quanto em uma tradição nacional que se adapta ao retorno de popularidade por que passa o *gothic novel* na França.

O cenário gótico é retomado no final de “A morta apaixonada”, quando o abade Sérapion insiste em mostrar ao padre Romuald a verdadeira Clarimonde, no local em que está enterrada:

²¹ No original: “Sa tête tomba en arrière, mais elle m’entourait toujours de ses bras comme pour me retenir. Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s’envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l’âme de Clarimonde. La lampe s’éteignit et je tombai évanoui sur le sein de la belle morte” (GAUTIER, 1981, p. 135).

²² No original: “Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu’il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu’il était prêtre” (GAUTIER, 1981, p. 143).

As corujas empoleiradas nos ciprestes, inquietas com o brilho da lamparina, vinham bater desajeitadamente no vidro com as asas empoeiradas, lançando gemidos queixosos; as raposas ganiam ao longe, e mil ruídos sinistros desprendiam-se do silêncio (GAUTIER, 1981, p. 149)²³.

A gota de sangue que “brilha como uma rosa” no canto da boca da cortesã parece comprovar as cenas supostamente sonhadas em que, pouco a pouco e com cuidado apaixonado, Clarimonde se nutria do sangue do amado – o que não elimina a ambiguidade já estabelecida durante todo o texto.

Loucura e sonho

Tanto a narrativa de Nodier, quanto a de Gautier estruturam-se de forma a criar a incerteza própria do fantástico, em que motivos e temas aparecem interligados: no primeiro texto abordado, o motivo do espectro ou do fantasma liga-se ao tema da loucura; no segundo, o motivo do vampiro associa-se ao tema do sonho. Ambos os motivos foram utilizados nos romances góticos, de forma explícita; no entanto, quando os autores de “Une Heure ou La vision” e de “A morta apaixonada” os encadeiam a temas ligados às manifestações do inconsciente esses motivos são interiorizados, passando a promover a ambiguidade.

Ao tratar dos motivos e temas em *La Séduction de l'étrange*, assinalando ser o motivo o elemento central da narrativa e o tema seu dinamismo, Vax enfatiza que “a narrativa é o próprio corpo do ser maléfico” (VAX, 1965, p. 76): motivos e temas só são fantásticos dentro da estrutura narrativa que assim os determina.

O fantástico no sentido estrito do termo – o subgênero que se estabeleceu no romantismo europeu - define-se, assim, pela ambiguidade criada pela estrutura narrativa. Se Bessièrre assinala que o fantástico se caracteriza pela contradição e pela recusa mútua e implícita de duas ordens – o natural e o sobrenatural (BESSIÈRE, 1974, p. 57) –, sua definição é completada pela de Todorov, quando este insiste na hesitação dos personagens em relação às ocorrências sobrenaturais ou insólitas, o que cria a incerteza e diferencia as narrativas fantásticas das góticas (TODOROV, 1975, p. 31).

O fantástico na literatura determina-se, pois, pela ambiguidade que gera em consequência da aliança e da oposição estabelecida, em sua configuração discursiva, entre duas estéticas diferentes, porquanto o que o caracteriza (fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais) é improvável do ponto de vista do princípio realista.

CAMARANI, A. L. S. Dreams and Deliriums: The Fantastic in Nodier and Gautier. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 97-107, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

²³ No original: "Les hiboux perchés sur les cyprès, inquiétés par l'éclat de la lanterne, en venaient fouetter lourdement la vitre avec leurs ailes poussiéreuses, en jetant des gémissements plaintifs; les renards glapissaient dans le lointain, et mille bruits sinistres se dégageaient du silence" (GAUTIER, 1981, p. 149).

CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

_____. Notice. In: NODIER, C. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 03-09.

GAUTIER, T. La morte amoureuse. In: _____. *Récits fantastiques*. Paris: Flammarion, 1981, p. 115-150.

HOFFMANN, E. T. A. L'Élixir du diable. Paris: Mame et Délaunay-Vallée, v.1, 1829. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 04/06/2011.

NODIER, C. Une heure ou la vision. In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 15-21.

_____. Préface nouvelle (1832). In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 37-43.

_____. Histoire d'Hélène Gillet. In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 330-348.

PAES, J. P. Introdução. In: _____ (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 07-17.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, L. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

Recebido em 17/09/2011; Aprovado em 27/10/2011

A MITIFICAÇÃO DA AMÉRICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DISCURSO NO PERÍODO DE CONQUISTA

Thiago Miguel Andreu*

Resumo

A América vista pelo outro e mitificada pelo outro, por meio do discurso construído pelo olhar deste desconhecido: o do europeu. Esta questão se posiciona nas produções literárias americanas desde a chegada dos colonizadores no Novo Continente e, porventura, se transformou em um dos eixos da literatura de feições fantásticas do século XX. Mas, como se configura, então, tal abordagem no discurso? Esta é a discussão que tentaremos travar neste artigo, a partir de um estudo dos procedimentos linguísticos e estilísticos adotados pelo enunciador, nos textos *Los cuatro viajes. Testamento* (1986), de Cristóbal Colón, *Historia general y natural de las Indias* (1851) de Gonzalo Fernández de Oviedo e *Comentarios Reales de los Incas* (1991) de Inca Garcilaso de la Vega. Tentaremos entender como se instaura a mitificação do continente americano no discurso das produções escritas no período da conquista. Para tal tarefa, pautamo-nos, em especial, nos postulados de Miguel León-Portilla (1975), Bella Jozef (1989) e Heloísa Costa Milton (2000) sobre o assunto.

Palavras-chave

Estilo; Literatura Hispano-Americana; Mito; Voz Discursiva.

Abstract

Latin America seen and mythified by the Other, through the discourse constructed by the foreign point of view: the European's point of view. This question stands in the literary productions since the arrival of colonizers in the New Continent, and perhaps turned into one of the axes of the literature with fantastic features in the twentieth century. How, then, is such approach configured in the discourse? This is the discussion we will try to develop in this article, from a study of linguistic and stylistic procedures adopted by the enunciator in *Los cuatro viajes. Testamento* (1986), by Cristóbal Colón, *Historia General y Natural de las Indias* (1851), by Gonzalo Fernandez de Oviedo, and *Comentarios reales de los Incas* (1991), by Inca Garcilaso de la Vega. We will try to understand how the mythification of the American continent is established in the discourse. For this, we will use, especially, postulates from Miguel León-Portilla (1975), Bella Jozef (1989) and Heloísa Costa Milton (2000).

Keywords

Discursive Voice; Hispanic-American Literature; Myth; Style.

* Mestre em Estudos Literários pela Unesp/Araraquara. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/São José do Rio Preto. E-mail: thiagoandreu@hotmail.com

Introdução

Los cuatro viajes. Testamento (1986), de Cristóbal Colón, *Historia general y natural de las Indias* (1851), de Gonzalo Fernández de Oviedo e *Comentarios Reales de los Incas* (1991), de Inca Garcilaso de la Vega constituem três documentos, cujas estrutura e temática se aproximam do universo real e imaginário que se formou com a chegada do europeu em terras americanas, no fim do século XV. É possível afirmar que, a partir de um entendimento dos procedimentos linguísticos e estilísticos de tais textos, a compreensão dos fatos dessa urdidura se aclare, pelo menos parcialmente, já que constituem observações sobre o que realmente ocorreu no encontro destas duas culturas e não dos fatos em si. Tendo tal preceito como direcionamento, objetivamos analisar algumas aproximações que podem ser feitas entre eles, desde elementos da linguagem que, eventualmente, eles compartilhem.

O encontro entre o europeu e os ameríndios tornou-se um espaço de construções míticas para essas duas culturas. Na religião, por exemplo, enquanto os índios americanos acreditavam na chegada de deuses enviados dos céus, o homem branco se norteava pela criação de um paraíso bíblico, documentado e assegurado pela fé católica: a coincidência de tal encontro provocaria nos dois grupos certo fascínio pela comprovação da coerência de suas crenças, pois, enquanto os navegadores apareciam, naquele momento, como os deuses supostos pelos indígenas, de igual maneira, a exuberância da fauna e da flora americana, povoada por seres puros, indicava para a existência do éden acreditado na Europa. Seja em forma de “filhos do sol, os homens de cor clara” (LEÓN-PORTILLA, 1975, p. 61), para os maias ou, seja por intermédio de “homens disformes, pessoas monstruosas. De duas cabeças, mas um só corpo”, do presságio asteca (LEÓN-PORTILLA, 1975, p. 25), as intersecções entre os fatos e o mito se configuraram como uma abertura para as produções literárias ou, no caso desses documentos, histórico-literárias.

No que tange o efeito de tais possibilidades interpretativas, o fenômeno de enfrentamento entre essas duas esferas significava, naquele período, “uma ruptura drástica, pois desencadeou uma crise na historiografia vigente ao trazer o *novo* e o *desconhecido* para um mundo que, aparentemente, já estava mais ou menos conceituado e delimitado” (MILTON, 2000, p. 152), deslocando e renorteando os conceitos sociais e culturais estabelecidos tanto na América, quanto na Europa.

A natureza americana revelava aos que chegavam, algumas preciosidades como, por exemplos, a pedra esmeralda e a fruta abacaxi, até então desconhecida por eles. Neste tocante, é possível imaginar que, por serem objetos estranhos ou valorosos ao repertório europeu, torná-los conhecidos através da língua – espanhola – seria um dos processos empreendidos por tais desbravadores, como também, ocorreria a instauração de um ponto de vista europeu direcionado à realidade que se abria diante de seus olhos, transferindo ao continente americano o status de desconhecido ou insólito, pronto a ser nomeado; legitimando, por extensão, a ideia de que “o real americano só é maravilhoso se o considerarmos do ponto de vista não americano; para os americanos, é apenas o real” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 252). O recurso de estilização, por sua vez, abria o horizonte da construção discursiva para o “real-mítico”: para o *locus* da linguagem, em que ocorre a intersecção do objeto e o efeito da aparição deste objeto desconhecido; tornando visível, no discurso, o resultado de um conflito entre o que se via e o que se pretendia ver.

A necessidade de encontrar possíveis nomenclaturas para os objetos e coisas da América, parecia ser apenas uma preocupação ou uma necessidade do europeu, com o propósito de documentar seu contato com tais elementos, mas, não teria o mesmo grau de importância, naquele momento, na concepção indígena sobre a sua realidade: “y en la fruta y en la flor, que ni los indios naturales los conocen, ni saben dar nombres a la mayor parte de ellos” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 329). O ponto de relevância dessa questão é a relação que ambos mantinham com esses objetos: para o europeu, os elementos encontrados se manifestavam como a matéria-prima que consolidaria o propósito de suas viagens e, portanto, quanto mais maravilhoso fosse o objeto encontrado, mais peso teria seu nome e sua importância, no retorno à Europa.

Nomear o que se vê pela primeira vez requer, algumas vezes, analogias estabelecidas entre o que já se conhece e o ser com que se entra em contato. Certos recursos como a comparação e a sinestesia podem auxiliar essa nomeação, indicando que haveria, nestas composições, uma tentativa de reproduzir em signos o que se vê pela primeira vez, por meio de um paralelo com elementos que já foram percebidos anteriormente, pelos cinco sentidos. Embora, reconhecemos que estes cinco sentidos pertençam, tão somente, ao primeiro nomeador, que supomos ser a voz do discurso presente nos textos que analisamos, sua contribuição nos desperta interesse analítico, uma vez que, especificamente nas produções escritas sobre o Novo Mundo, o ponto de vista assumido por esta figura teria passado por um ofuscamento do real, já que é possível notarmos o fascínio causado pelo objeto desconhecido, que direciona seu discurso.

Nessa linha de raciocínio, na medida em que haveria uma estilização do texto, ele tornar-se-ia menos objetivo, propondo estratégias discursivas que o deslocaria do descritivismo concreto e, assim, funcionaria também como uma manifestação artística, a partir do momento que concebêssemos “o contexto não anterior, mas concomitante ao signo; ele é a força constituidora da criação literária” (JOZEF, 1989, p. 13).

Juntamente com essa ânsia por encontrar nomes para as peculiaridades americanas, germinaria a mitificação de tais elementos americanos, uma vez que a descrição do que se via nem sempre coincidia com o objeto concreto na realidade; além de que, é válida para o entendimento desse processo a noção de que o mito, nestes casos, brota como “uma forma comunicativa de conservar e de significar um valor através de um símbolo ou meta-símbolo, que expressa, amplia, antecipa, fixa, esclarece, oculta ou exalta o valor do significado.” (TÁVOLA, 1985, p. 11), amarrando a palavra ao seu teor mítico e recriando a figura observada. Ou, ainda, se lembrarmos que há certo vínculo entre a consciência linguística e a consciência mítica, apontando para um signo dotado de poderes míticos (CASSIRER, 1992, p. 64).

Sendo assim, chegaríamos a alguns recursos que integrariam os relatos dessa época e que, portanto, podem ser averiguados no seu valor literário – o ponto de vista da voz discursiva, infiltrado numa perspectiva entusiasmada perante o objeto e, também, as figuras discursivas de comparação, de metáfora, de hibridismo e de sinestesia: direcionando-nos a uma análise estilística de tais textos.

O olhar encantado

O trajeto percorrido pelo discurso nos permite entrar em contato com o foco assumido pelo enunciador, no momento em que ele é construído, como também, elucida algumas peculiaridades desta figura enunciativa – seu contato com a história narrada, os objetos e seres que movimentam os atos ou o enredo. A combinação dos signos, assim, não deve ser vista como uma construção aleatória e, portanto, assume uma posição em que estariam as ferramentas que nos proporcionam a análise do ângulo de que se olha e a posição do que se conta ou se descreve.

Especificamente nos documentos escritos na época de conquista da América é possível perceber o ponto de vista do enunciador imbricado em um tom entusiasmado de alguém que entra em contato com um ser ou objeto pela primeira vez e tenta transferir ao relato a potencialidade deste encontro. O resultado, na maioria das vezes, foi o de textos carregados de expressões valorativas e comparativas:

Eu acho que não tem dinheiro que se compare. Não existe aspecto de cor nenhuma mais alegre, e como olhamos interessados as folhas verdes e as plantas, mais vemos as esmeraldas, pois nenhuma coisa verde é mais verdes do que elas, em sua comparação (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 211)¹.

E, ainda:

Quando o homem vê sua beleza [do abacaxi], alegra-se de ver sua composição e a decoração com que a Natureza o pintou e fez, tão agradável à vista para a alegria desse sentido. Cheirando-o, o outro sentido se satisfaz com um cheiro misturado com marmelos e pêssegos e melões muito finos, e ainda outras delícias mais do que todas essas frutas juntas e separadas, sem nenhum arrependimento (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 280-281)².

Nestes fragmentos de *Historia general y natural de las Indias*, a impressão do objeto descrito é marcada pela voz discursiva, partindo de uma percepção individualizada pelo contato. Seria, portanto, por meio do emprego da expressão “me parece”, que o texto assumiria um caráter menos objetivo do que costumariam ser as descrições destinadas ao conhecimento preciso. De igual maneira, esta estratégia comporia uma preocupação em explicitar o encontro e o efeito causado pela esmeralda, no agente, corroborando para esta visão pessoal e entusiasmada. A repetição dos vocábulos “no hay”, como também, o apelo ao aspecto sensorial em “como miramos de voluntad las hojas” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 211) e “ninguna cosa es más verde” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 211) aproximam o objeto da visão personalizada de quem constrói a descrição. A pedra esmeralda recebe nuances valorativas que são desvendadas, pela aplicação da análise da concepção discursiva.

No segundo fragmento, o signo que equivaleria à “piña” é perseguido, por meio do apelo a figuras sinestésicas, como podemos observar em “Mirando el hombre la hermosura de ésta” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 280), e em “Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos y duraznos o melocotones” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 281). Além disto, as

¹ No original: “me parece que no hay dinero que se le iguale. No hay aspecto de alguna color más jocundo, y como miramos de voluntad las hojas verdes y las hierbas, tanto más de grado vemos las esmeraldas, porque ninguna cosa verde es más verde que ellas, en su comparación” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 211). Todas as traduções são de Thiago Miguel Andreu e Wanderlan da Silva Alves.

² No original: “Mirando el hombre la hermosura de ésta [la piña], goza de ver la composición y adornamiento con que la Natura la pintó e hizo tan agradable a la vista para recreación de tal sentido. Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos y duraznos o melocotones, y muy finos melones, y demás excelencias que todas esas frutas juntas y separadas, sin alguna pesadumbre” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, p. 280-281).

comparações com as frutas já conhecidas na Europa são posicionadas no discurso, buscando-se certa superioridade do abacaxi (*piña*), em relação a elas: mais uma faceta do foco entusiasmado e, portanto, agente no processo de ofuscamento do real.

Seria justamente por essa estilização discursiva, que o documento afastar-se-ia razoavelmente da concepção de produção histórica, assumindo particularidades de valor literário, pois acionaria uma discussão, cuja pergunta repousa na elaboração da linguagem, já que ela não mais representa ou tenta representar de maneira exata ou específica o que se descreve, mas possibilita um contato com o estilo textual, ou seja, um contato com o enunciador. Isto equivaleria à concepção de que “uma obra de arte é literária à medida que ela for mais do que um documento de sua época e local de produção” (JOZEF, 1989, p. 14), bem como, caberia nesse raciocínio, a afirmação de que “a manifestação da concretização de uma estrutura abstrata faz a singularidade do fato literário” (JOZEF, 1989, p. 14).

De forma semelhante, a hibridação cultural manifestada pela construção linguística, tomaria uma característica mais literária que histórica, como é o caso de algumas passagens de *Comentarios Reales de los Incas*, de Inca Garcilaso de la Vega, onde há uma composição discursiva em que fundem-se conceitos, tanto da cultura espanhola, quanto da incaica.

Atenção, para que não se irrite com a repetição destas palavras muitas vezes: “Nosso Pai o Sol”, pois era a linguagem dos Incas e uma maneira de veneração e obediência dizê-las sempre que nomeavam ao Sol, pois se prezavam de descender dele, e quem não fosse Inca não tinha permissão para pronunciar-las, pois seria blasfêmia e o apedreariam (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 37)³.

E, também:

Porque lá os espanhóis e as outras nações, seus circunvizinhos, visto que têm histórias divinas e humanas, sabem por elas quando seus Reis e os alheios começaram a reinar e quando os impérios se substituem uns aos outros, até sabem quantos mil anos faz que Deus criou o céu e a terra, pois sabem tudo isso e muito mais por seus livros (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 37)⁴.

Se partirmos para a análise do plano da produção, é possível afirmarmos que Garcilaso de La Vega, no primeiro fragmento, questiona-se sobre algumas particularidades da própria linguagem religiosa dos Incas, posicionando os vocábulos “Nuestro Padre” em conjunção com a figura adorada “Sol”, que, não gratuitamente encontra-se personificada pelo emprego da inicial maiúscula, no discurso. Tal atitude apontaria para as oscilações de Garcilaso, assumindo, vezes a postura do europeu e, vezes, a do ameríndio. Já no segundo excerto, confundem-se ou mesclam-se a crença espanhola (religião católica) com a incaica (politeísta), pois, se elas não coincidem em todos os aspectos, por que Garcilaso haveria de sinalizar o questionamento sobre a criação do céu e da terra por Deus, cuja referência é bíblica e não indígena? O resultante dessa

³ No original: “Adviértase, porque no enfade el repetir tantas veces estas palabras: “Nuestro Padre el Sol”, que era lenguaje de los Incas y manera de veneración y acatamiento decir las siempre que nombraban al Sol, porque se preciaban descender de él, y al que no era Inca no le era lícito tomarlas en la boca, que fuera blasfemia y lo apedrearán” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 37).

⁴ No original: “Porque allá los españoles y las otras naciones, sus comarcas, como tienen historias divinas y humanas, saben por ellas cuándo empezaron a reinar sus Reyes y los ajenos y al trocarse unos impérios en otros, hasta saber cuántos mil años ha que Dios crió el cielo y la tierra, que todo esto y mucho más saben por sus libros” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 37).

performance é o discurso filosófico híbrido, que teve certa predominância na América, desde o encontro entre o europeu e o indígena.

O estratagema de acionar as duas culturas, num mesmo discurso, é o ponto que nos desperta interesse nessa discussão. Devemos, portanto, atentar para o fato de que se “Inca Manco Cápac” e “Coya Mama Ocllo Huaco” constituem os “hijos del Sol y de la Luna” para os Incas, Garcilaso, ao propor em seu tratado “que Dios crió el cielo y la tierra” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 37), marca, também, o hibridismo conceitual, na medida em que envereda para a crença de um Deus uno, abandonando, por um momento, a concepção dos dois deuses “Sol” e “Luna” da cultura indígena. Isto é, coexistem no trecho descrito as duas concepções: o que, sem dúvida, atribui certo teor literário a seu texto. Percebemos, portanto, que a noção de que “Na América Espanhola, imaginação, história e narração mantiveram sempre estreita solidariedade.” (MILTON, 2000, p. 151), teria sua gênese já nas primeiras escrituras sobre a América e que, as concepções de realidade e mitologia funcionariam como o material em que as construções discursivas se pautariam.

A instauração do discurso se faz em uma cadeia de associações que aproximam ou distanciam o que já se conhecia com o que os europeus encontravam em suas viagens. À semelhança desses processos linguísticos, as escrituras de Cristóbal Colón tecem comparações entre a realidade americana e a europeia, no intuito de documentar, tanto os seus feitos como desbravador, como também, seu contato com o desconhecido:

Dominaram o mar como o rio de Sevilha. “Graças a Deus”, diz o Almirante. Os ares muitos doces, como em Sevilha em abril, que é um prazer estar neles, de tão cheirosos que são. As plantas pareciam muito frescas; muitos pássaros do campo, e pegaram um deles, pois fugiam para o sudoeste grahas e patos e um alcatraz (COLÓN, 1986, p. 56)⁵.

A influência religiosa, de feição católica, contida na expressão “Gracias a Dios”, além das comparações entre o Novo Mundo e a Europa, marcam a posição da voz discursiva, tomando vigor em construções sinestésicas como “Los Aires muy dulces” e “tan olorosos son”. Trata-se, portanto, da figura do outro olhando para a América que perfura a linguagem, desde um ponto de vista demarcado cultural, social e geograficamente, quando são evocados “Los Aires muy dulces, como en Abril en Sevilla” (COLÓN, 1986, p. 59); isto é, a presença do vocábulo “Sevilla” elucida a perspectiva que é assumida pelo enunciador – um indivíduo, cujo repertório é europeu e, por extensão, esta figura se coloca numa perspectiva diferenciada da realidade que descreve ou pretende descrever.

Em fim, aceitavam tudo e davam de boa vontade do que tinham, mas parecia ser uma gente muito pobre de tudo. Eles andam nus como vieram ao mundo, inclusive as mulheres –, apesar de que eu não vi mais que uma, muito moça – e os que eu vi eram todos jovens, pois não vi nenhum de mais de 30 anos, muito bonitos, de belos corpos e belos rostos, os cabelos grossos quase como fios de rabo de cavalo, e curtos (COLÓN, 1986, p. 62)⁶.

⁵ No original: “Tuvieron la mar como el río de Sevilla. “Gracias a Dios”, dize el Almirante. Los Aires muy dulces, como en Abril en Sevilla, qu’és prazer estar a ellos, tan olorosos son. Pareció la yerva muy fresca; muchos paxaritos de campo, y tomaron uno, que ivan huyendo al Sudueste, grajaos y ánades y un Alcatraz” (COLÓN, 1986, p. 59).

⁶ No original: “En fin, todo tomavan y daban de aquello que tenían de buena voluntad, mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, aunque no vide más de una farto moça, y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de XXX años, muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos quasi como sedas de cola de cavallos e cortos” (COLÓN, 1986, p. 62).

O processo de particularização do discurso pelo olhar europeu é claro neste fragmento, se considerarmos a errônea constatação de Colón, ao descrever os ameríndios como “gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió” (COLÓN, 1986, p. 62). É importante, também, nesse excerto, o emprego da expressão “me pareció”, apontando para as impressões de quem descreve: recurso que se repete ao longo de seu texto. Na continuação, vemos a aproximação entre a pureza de seres paradisíacos e suas técnicas descritivas, corroborando a intenção de embelezamento do que se encontrava, pelo enunciador. A repetição do advérbio intensificador “muy” marca a passagem, sempre exaltando as características dos indígenas: “muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos causi como sedas de cola de cavallos e cortos” (COLÓN, 1986, p. 62).

Uns nos traziam água; outros, coisas de comer; outros, ainda, quando viam que eu não me decidia a baixar à terra, se jogavam ao mar nadando e vinham e entendíamos que nos perguntavam se tínhamos vindo do céu. E veio um velho dentro do batelão, e todos os outros, homens e mulheres, chamavam a altas vozes: “Venham ver os homens que vieram do céu, tragam-lhes água e comida” (COLÓN, 1986, p. 65)⁷.

Neste momento, é possível perceber que a confusão feita pelos ameríndios entre o contato com os europeus e sua crença em deuses que chegariam do céu é explorada no discurso, desde uma mudança de perspectiva, no momento em que o enunciador concede a voz para um indígena: “‘Venid a ver los hombres que vinieron del cielo, traedles de comer y de beber’” (COLÓN, 1986, p. 65), demarcando outra estratégia discursiva. Portanto, “Sob a aparência de documento sólido e verdadeiro, sua escritura é uma criação peculiar, já que, como “cronista das Índias”, Cortés é, sobretudo, cronista das suas próprias façanhas” (MILTON, 2000, p. 157-158).

Resta-nos, desta forma, a seguinte indagação, por não conseguirmos alcançar os fatos e objetos daquela urdidura em sua solidez ou realidade: em que medida a intencionalidade de tais desbravadores foi a de ofuscar e exaltar os elementos encontrados justamente para que houvesse um enobrecimento de suas façanhas? Se se trata ou não de uma intenção calculada, o fato é que, neste sentido, os textos abandonaram parte do terreno do real e adentraram o imaginário-mítico que colaborou na criação de uma imagem da América, fazendo parte, a uma só vez, de sua literatura e de sua história, alimentando o universo literário de gerações posteriores, como é o caso das produções literárias em território hispano-americano, pautadas em conceitos como o realismo mágico e o realismo maravilhoso, do século XX.

Considerações finais

Tais constatações nos sugerem que, em alguns casos, o insólito ou o fascínio, que é incutido na realidade textual pelo entusiasmo do agente enunciativo perante alguns objetos, seja um produto da combinação de signos e não seja realmente um evento ou um ser sobrenatural. Orientado pelo foco embaçado do enunciador para os elementos do desconhecido ou do outro, como

⁷ No original: “Los unos nos traían agua, otros otras cosas de comer; otros, cuando veían que yo no curava de ir a tierra, se echavan a la mar nadando y venían y entendíamos que nos preguntavan si éramos venido(s) del cielo. Y vino uno viejo en el batel dentro, y otros a bozes grandes llamavan todos, hombres y mugeres: ‘Venid a ver los hombres que vinieron del cielo, traedles de comer y de beber’” (COLÓN, 1986, p. 65).

também, contando com figuras de estilização, estes eventos e objetos passariam pelo processo de construção do “efeito de encantamento” no texto, que podemos encontrar já nas primeiras produções escritas sobre a conquista da América.

Como vimos, o encontro entre o europeu e os ameríndios estabeleceu um universo marcado por um encantamento duplo. Esta visão mágica, que já apareceria nos relatos de Hernán Cortés, em seu *Los cuatro viajes. Testamento*, orientada pela suspeita de os navegadores terem encontrado o paraíso bíblico, se desdobrava em fascínio pela aparição de possíveis deuses enviados do céu, para os indígenas. Essa postura solidificaria, então, a ideia de que sempre o outro e o desconhecido atuam na construção deste imaginário real e mítico e que, neste caso, evidenciou a fusão de duas culturas distintas.

O maravilhoso se desenvolvia, desta forma, nas produções escritas sobre a América, apoiado num foco entusiasmado, assumido perante a realidade que se abria diante do europeu e do indígena; pois, hoje sabemos que não eram seres bíblicos, eram índios americanos que haviam sido encontrados; assim como não eram deuses enviados dos céus, mas, simplesmente, homens europeus que chegavam – apontando para a possibilidade de que o tempo, por vezes, nos esclarece o que tenha sido visto, anteriormente, como insólito. As descrições maravilhadas das peculiaridades do Novo Continente, assim, possivelmente não têm hoje o mesmo impacto, mas são analisadas e compreendidas como uma postura que marcaria a incisão de olhares sobre a América, naquele momento, já que, também sabemos que uma esmeralda é, somente, uma pedra preciosa, bem como um abacaxi é, apenas, uma fruta tropical, mas que, se houver uma estruturação elaborada no processo descritivo, tais elementos possam atingir um status que provoque fascínio.

Nessa urdidura, a América tornou-se um espaço de construção e de debate sobre ela mesma, recebendo o olhar e a forma de nomear do europeu: elemento decisivo nesse processo.

A Espanha que chegou ao Novo Mundo nos barcos dos descobridores e conquistadores nos deu, ao menos, a metade do nosso ser. Não é surpreendente, assim, que nosso debate com a Espanha tenha sido e continue sendo tão intenso. Pois se trata de um debate com nós mesmos (FUENTES, 1992, p. 15)⁸.

A América, nesse trajeto, fora marcada por visões que fazem parte da concepção mítica que perdura até hoje, e que, porventura, tenha funcionado como fomento para algumas das produções fantásticas e mágico-realistas do século XX. O jogo discursivo, fundado pela fusão das culturas europeia e indígena transformou-se em uma espécie de paradigma em que se encontraria a raiz do indivíduo hispano-americano e seu legado frente ao mundo em descoberta: tanto ao olhar-se a si mesmo, quanto quando é observado pelo outro.

ANDREU, T. M. The mythification of America: Considerations about discourse in the Conquest period. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 108-116, 2012. ISSN 2177-3807

⁸ No original: "La España que llegó al Nuevo Mundo en los barcos de los descubridores y conquistadores nos dio, por lo menos, la mitad de nuestro ser. No es sorprendente, así, que nuestro debate con España haya sido, y continúe siendo, tan intenso. Pues se trata de un debate con nosotros mismos" (FUENTES, 1992, p. 15).

Referências

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COLÓN, C. *Los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

FUENTES, C. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GARCILASO DE LA VEGA, I. *Comentarios Reales de los Incas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

JOZEF, B. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LEÓN-PORTILLA, M. *Trece poetas del mundo azteca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

MILTON, H. C. *Narrativa e imaginário na América Espanhola*. **Itinerários**, Araraquara, n.º. 15/16, p. 151-161, 2000. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3442>>. Acesso em 17/03/2012.

PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 11, n. 30, p. 245-259, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014199700200015>. Acesso em 25/11/2011.

TÁVOLA, A. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em 03/02/2012; Aprovado em 05/04/2012

O PAPEL DO HORROR E A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS "O CORAÇÃO DENUNCIADOR", DE EDGAR ALLAN POE, E "O JOVEM GOODMAN BROWN", DE NATHANIEL HAWTHORNE

Fernanda Aquino Sylvestre*

Resumo

O objetivo deste artigo é mostrar como os autores Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne constroem o fantástico nas narrativas "O coração denunciador" e "O Jovem Goodman Brown". A maldade, nos contos de Poe e Hawthorne, serve para estabelecer o caráter fantástico dessas narrativas. Em Poe, esse caráter é dado pelo excesso de crueldade de um homem que calcula friamente um assassinato, tornando esse ato um fato "sobrenatural"; em Hawthorne, o fantástico é alicerçado pelo viés do absurdo, em que não se sabe se os acontecimentos da história ocorreram ou são produto da imaginação.

Palavras-chave

Conto; Edgar Allan Poe; Horror; Medo; Narrativa fantástica; Nathaniel Hawthorne; Terror.

Abstract

The aim of this paper is to show how the authors Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne construct their fantastic narratives in the short stories "The tell-tale heart" and "Young Goodman Brown". The evilness, part of Poe's and Hawthorne's tales, serves to establish the fantastic character of their narratives. In Poe, this character is given by the excessive cruelty of a man who coldly calculated a murder, transforming this act in an act that escapes from reality. In Hawthorne, the fantastic is grounded in the absurd. The reader, in this case, isn't able to know whether the events of the story have occurred or if they are a product of his imagination.

Keywords

Fear; Edgar Allan Poe; Fantastic Narrative; Horror; Nathaniel Hawthorne; Short Story; Terror.

* Departamento de Letras – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG – PB. E-mail: fernandasyl@uol.com.br

É notável a atmosfera de terror e medo que ambientam os contos “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe e “O jovem Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne. Os dois contos se valem do horror para destacar a crueldade presente no cotidiano de uma sociedade supostamente civilizada. Embora tanto Poe quanto Hawthorne se valham de um mesmo escopo para representar o lado *noir* do ser humano, os autores norte-americanos retratam a presença do mal na sociedade de maneira diferente.

A narrativa “Young Goodman Brown” tem como cenário a cidade de Salém, localizada no estado de Massachusetts, infame pelo famoso episódio do julgamento de alguns de seus habitantes, em sua maioria mulheres, acusados de bruxaria e executados no ano de 1692. O julgamento, considerado um dos maiores pesadelos da história dos Puritanos, foi responsável pela morte de inocentes e motivado pela superstição e por acusações baseadas em vingança e inveja. Há muitas hipóteses para o trágico acontecimento, que nunca ficou completamente esclarecido. Uma delas fundamenta-se na crença de que um grupo de meninas se reunira na floresta à noite, com a escrava de uma das famílias de Salém, a índia Tituba, para experimentar rituais de magia. Esse encontro, ao que parece, não tinha maiores pretensões do que fazê-las conhecer o futuro, como é desejo de muitas adolescentes que buscam em cartomantes a resposta para seus destinos. Desejavam saber como seriam seus maridos, sua casa, seus filhos. Tituba também teria aproveitado para contar a elas histórias macabras, envoltas em mistério, povoando o imaginário das garotas.

O fato teria passado despercebido, se uma das garotas não tivesse adoecido e, dias depois, outra começado a ter surtos agressivos e a proferir palavras chulas. Como o médico da cidade não havia conseguido diagnosticar uma doença física nas meninas, concluiu que sofriam de alguma enfermidade espiritual. O surto se alastrou por entre as meninas, que simulavam momentos de ausência de consciência. Os habitantes da pequena cidade de Salém, regidos pelos dogmas puritanos, concluíram, então, que se tratava de feitiçaria e que provavelmente as meninas estivessem possuídas pelo demônio. Para escapar da punição por bruxaria, uma delas teria acusado Tituba de influenciá-las por meio do uso da magia, sem saber que a “inocente” mentira causaria as futuras mortes. Algumas pesquisas históricas mostram que o julgamento teve também motivos políticos, traçados por líder religioso que também participava de um movimento separatista que visava a criação de um novo município na área rural de Salém.

Essa versão da história do famoso “Salem Witch Trial”¹ é uma das mais aceitas e foi retomada por Arthur Miller, em sua peça *The Crucible*². Obviamente,

¹ O “Julgamento das Bruxas de Salém” refere-se, segundo a Wikipédia, “ao episódio gerado pela superstição e pela credulidade que levaram, na América do Norte, aos últimos julgamentos por bruxaria na pequena povoação de Salém, Massachusetts, numa noite de outubro de 1692. O medo da bruxaria começou quando uma escrava negra chamada Tituba contou algumas histórias vudus (religião tradicional da África Ocidental) a amigas, que, por esse fato, tiveram pesadelos. Um médico que foi chamado para examiná-las e declarou que as moças deveriam estar “embruxadas”. Os julgamentos de Tituba e de outras foram realizados perante o juiz Samuel Sewall. Cotton Mather, um pregador colonial que acreditava em bruxaria, encarregou-se das acusações. O medo da bruxaria durou cerca de um ano, durante o qual trinta pessoas, na sua maior parte mulheres, foram declaradas culpadas de realizar bruxaria e executadas, ou seja, enforcadas. [...] Foram presas cerca de cento e cinquenta pessoas. Mais tarde, o juiz Sewall confessou que pensava que as suas sentenças haviam sido um erro. As principais testemunhas de acusação — que se diziam sob influência de bruxaria — foram Ann Putnam, Jr., Elizabeth “Betty” Parris, Maria Walcott e Abigail Williams. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas_de_Sal%C3%A9m>.

² Segundo a Wikipédia, a “peça foi escrita no início da década de 1950 como uma resposta ao macarthismo, período no qual o governo estadunidense passou a perseguir pessoas acusadas de comunistas. O próprio Miller foi chamado para depor perante o Comitê de Investigação de Atividades Anti-Americanas da Câmara dos Representantes. A peça foi primeiramente apresentada na Broadway em 22 de janeiro de 1953” [...]. A peça “venceu o prêmio Tony de melhor peça daquele ano”, depois tornou-se “um clássico do teatro estadunidense”.

o autor não retomou a história sem ficcionalizá-la, dando mais emoção ao acontecimento ao criar um romance entre uma das garotas “possuídas” e um habitante casado da cidade. Alguns personagens mencionados por Miller também têm seus nomes registrados na história, mas se tornaram mais jovens ou velhos para atender às necessidades da peça, como é o caso de Abigail Williams e John Proctor. Na peça, eles teriam um caso, descoberto pela esposa de Proctor. Na história, os dois nunca teriam se conhecido. Proctor seria bem mais velho que Abigail (por volta de sessenta anos), que na época do acontecido teria por volta de 12 anos. Abigail, na ficção de Miller, é uma jovem atraente de dezoito anos que se envolve com Proctor, de trinta.

Hawthorne, curiosamente, era bisneto de um dos juizes de Salém que havia participado do episódio em 1692. Envergonhado com a participação de um de seus ancestrais no trágico evento e, ao mesmo tempo, fascinado com a questão do imaginário religioso dos Puritanos, o escritor incorpora esses sentimentos em sua narrativa, não só no conto em estudo, mas também em outras obras como “A letra escarlata” em que explora a história social da Nova Inglaterra e o Puritanismo.

Poe também lida com a presença do demoníaco em seu conto, mas o representa como uma situação genérica em que um narrador em primeira pessoa, não nomeado, comete um crime em um lugar não determinado e não informa ao leitor qual sua relação com a vítima. Ao ambientar sua narrativa em um local desconhecido e não revelar a identidade do morto e de seu assassino, o autor torna sua história universal. Para o narrador de Poe, a maldade é um ato banal como ele estabelece ao narrar como matou um velho homem, esquartejou-o e o enterrou no piso da própria casa. Embora o narrador se mostre agitado, frenético desde o início, ele insiste em dizer que está apenas doente, mas não louco e que o fato de ele ter planejado e executado seu plano de assassinato cuidadosamente e durante tanto tempo provam que ele é alguém dotado de sua perfeita razão. Além disso, o narrador justifica que é apenas um homem comum responsável por um crime hediondo.

Em “O jovem Goodman Brown”, Hawthorne destaca a maldade por um viés diferente de Poe, mostrando a estreita fronteira entre o mundo aparente, organizado e o que se esconde por trás dele. O mal, conforme percebe Brown, espreita o cotidiano. Pessoas que parecem boas aos olhos humanos, podem se revelar ambíguas e mais ligadas à maldade do que possa parecer a princípio. A grande ironia de Hawthorne é fazer um personagem que se julga tão bom como Brown, segundo os preceitos Puritanos, encontrar-se justamente com o diabo na floresta. No conto de Hawthorne, o diabo assume a aparência do avô de Brown, reforçando a ideia proposta pelo escritor norte-americano de que a aparência benigna do homem mascara as verdades aterrorizantes e perturbadoras.

As duas histórias retratam o mal no cotidiano, mas o conto de Hawthorne oferece ao leitor uma detalhada explicação para a ocorrência da maldade, ao passo que Poe configura a maldade como um ato inexplicável. Quando Brown adentra a floresta, ele acredita na bondade das pessoas. Lá, entretanto, aprende que todo ser humano possui um lado sinistro. Ao retornar a Salém, para os braços de sua esposa Faith, Brown já não é o mesmo homem da partida: incapaz de se integrar novamente à sociedade, por não confiar mais nas pessoas, vive miseravelmente, perturbado pela revelação que obteve na floresta, mesmo sem saber se elas realmente aconteceram ou se não passaram de um sonho. O

Hoje, é apresentada e estudada em escolas de ensino médio e em universidades, tanto por seu *status* revolucionário quanto por sua documentação não-explicita da política estadunidense da década de 1950. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Brujas_de_Salem>.

mundo se torna mal para alguém, de acordo com Hawthorne, quando esse alguém acredita na maldade das pessoas, mesmo ele tendo convicção de suas crenças religiosas, de sua bondade. Por outro lado, Poe não explica a natureza da maldade. O narrador de "O coração denunciador", afirma possuir uma audição aguçada que o permite ouvir tanto as coisas do céu como as do inferno. Nesse sentido, há uma aproximação dos contos de Poe e Hawthorne, pois ambos admitem a dualidade, a presença do bem e do mal que juntos travam uma eterna luta desde os primórdios da humanidade. Não haveria, na visão dos dois contos, a possibilidade de apenas um dos lados ser inerente ao homem. O que pode ocorrer é que um deles fique adormecido, ou um prevaleça sobre o outro, mas o ser humano é imprevisível e nunca se sabe quando a maldade aflorará, sucumbindo a aparente bondade.

Na narrativa de Poe, o fato de o assassino dizer ser capaz de ouvir vozes do céu e do inferno, mostra, além do fato de o ser humano ser dual, a possível loucura do narrador, que ele tanto tenta provar ser mera ilusão. Para o narrador, o responsável pelo assassinato foi sua própria vítima, ou, melhor, o olhar perturbador dela para ele. Provavelmente, o assassino se sentisse perturbado pelo olhar da vítima e não fosse seu olhar que tivesse o propósito de aterrorizá-lo. Como é comum a pessoas mentalmente perturbadas, o narrador deveria estar se sentindo perseguido, perseguição esta que não passava de fruto de sua imaginação. Como não há uma explicação para a maldade, no conto de Poe, pode-se supor que, para o autor, a maldade irracional é parte central da vida dos homens.

A maldade nos contos de Poe e Hawthorne serve para estabelecer o caráter fantástico dessas narrativas. Em Poe, esse caráter é dado pelo excesso de crueldade de um homem que calcula friamente um assassinato, chegando a se tornar um fato sobrenatural; em Hawthorne, o fantástico é alicerçado pelo viés do absurdo, em que não se sabe se os acontecimentos da história ocorreram ou são produto da imaginação. O fantástico de Poe fundamenta-se nos aspectos psicológicos desenvolvidos na narrativa, no monólogo interior do narrador assassino, que ao mesmo tempo defende a tese de sua lucidez e planeja detalhadamente o crime que irá cometer. O insólito em Hawthorne é garantido pela dúvida, pela imagem do duplo, pela ambiguidade dos seres humanos e pela impotência dos homens diante da natureza maléfica que lhe é inerente.

É importante definir, para este trabalho, alguns aspectos do que se considera fantástico e de que forma ele se configura nas narrativas de Poe e Hawthorne. Para tanto, serão tomados os estudos de alguns teóricos do fantástico como Todorov, Freud e Furtado.

Na tradicional aceção de Todorov, o fantástico seria um gênero evanescente, definido pelo seu caráter de hesitação. De acordo com o teórico, a hesitação se faria presente na narrativa, expressa por meio da voz da personagem auto ou homodiegética, que levaria o leitor também a um sentimento de hesitação. Para ele, o leitor é transportado para o mundo fantástico, quando

Em um mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquela que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1992, p.30).

O que chama atenção na literatura fantástica é justamente o seu caráter ambíguo, tanto a crença absoluta, quanto a total incredibilidade afastam o leitor do âmbito do fantástico. O Fantástico ocorre, então na incerteza acima citada. O estranho, para Todorov, estaria relacionado à ocorrência de acontecimentos insólitos, chocantes, extraordinários que, embora provoquem reações próximas à do âmbito do fantástico, podem ser explicadas pelas leis da razão.

É interessante notar que o enraizamento no cotidiano é fato obrigatório para a noção de fantástico, pois só se considera algo insólito, quando ele é comparado com uma realidade não-fantástica. Pode-se considerar, então, que a ficção fantástica é uma obra aberta, que coloca em xeque a realidade, permitindo a efabulação do leitor via imaginação. O fantástico trabalha tensionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da linguagem em expressar o real. Ao tornar incompatível o natural e o sobrenatural, a obra literária fantástica põe em relevo as fissuras do modelo realista de representação.

Além do fantástico e do estranho, Todorov define, ainda, o maravilhoso, como aquele em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1992, p. 60),

Para que o fantástico se efetive, Todorov lista três condições. A primeira reside na obrigação de o leitor considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A segunda estabelece que a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra. No caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. A terceira define a necessidade de o leitor recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. As três condições impostas por Todorov (1992) não possuem o mesmo valor, já que na concepção do autor, a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero e a segunda pode não ser satisfeita.

Jean-Paul-Sartre aborda a universalidade do fantástico, dizendo que a narrativa fantástica adquire esse caráter justamente porque questiona os limites da representação, como sugere no seguinte trecho:

On ne fait pas sa part au fantastique: il n'est pas ou s'étend à tout l'univers; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par endessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer. (SARTRE, 1947, p. 124).

Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), vale-se das considerações de Todorov, ampliando, de certa maneira, lacunas deixadas por seu antecessor. O autor apresenta um estudo diferente de Todorov porque se pauta na descrição dos elementos internos constituintes do gênero fantástico e de que maneira ele se realiza textualmente. O estudioso não se preocupa apenas em catalogar as facetas do insólito e do sobrenatural ou em defini-las em classes específicas por meio de pressupostos marcadamente semânticos. Para Furtado, a narrativa fantástica, junto com a maravilhosa e a estranha, encontra-se no campo do sobrenatural, “devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980, p. 20), ou seja, o que está além do conhecido pela experiência, pelos sentidos.

Assim considerada, a narrativa fantástica tem como base o tema do sobrenatural que se revela pela dialética entre o mundo empírico e o não natural, sem que o texto necessite mostrar a aceitação ou recusa de uma dos dois elementos.

A ambiguidade é condição *sine qua non* para se construir uma narrativa fantástica, sendo responsável por sua particularização enquanto gênero. É por meio dela que o fantástico é definido, e não pelo sentimento das personagens, do narrador ou do leitor. A hesitação, enquanto característica que instaura o fantástico, defendida por Todorov, constitui, assim, um elemento limitador já que só se considera um texto fantástico, quando além da instauração da ambiguidade, ela é mantida ao longo da história. Como apregoa Furtado,

Longe se ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41).

De acordo com Furtado, o “verossímil deverá ainda atuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de máscara dos processos que utiliza” (FURTADO, 1980, p. 47). A dissimulação da verossimilhança ocorre por meio de uma “racionalização de tudo que de alucinante acontece na narrativa” (FURTADO, 1992, p. 64). O insólito e o sobrenatural são enfatizados na narrativa para que o leitor tente encaixá-los em um cenário racional, causando-lhe perplexidade.

O gênero fantástico recebeu, ainda, grandes contribuições da teoria psicanalítica, principalmente dos estudos de Freud. Em 1919, o psicanalista publicou “Das Unheimlich”, abordando o sentimento de estranheza presente em diversas obras literárias. A palavra alemã *unheimlich* se define como o estranho, em oposição a *heimlich*, que significaria familiar, doméstico. De acordo com o autor existiria uma oposição entre o estranho e o amedrontador, que aparta o terror do fantástico. Nesse sentido, o estranho se configura como um elemento causador de um sentimento de difícil definição, sem suscitar necessariamente o medo, o pavor. O sentimento de estranheza ocorre quando algo familiar se esvai, cedendo lugar ao desconhecido, nas palavras de Freud, esse sentimento evoca aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas foi trazido à tona.

Consoante Freud (1976), dois fatores são responsáveis pelo sentimento de “unheimlich”: um elemento reprimido que afloraria e causaria a estranheza e outro, que decorre do primeiro, mostrando que o elemento reprimido era familiar, tornou-se alienado por sua negação e surge de modo inesperado diante do indivíduo.

Freud abriu caminho para os estudos de Todorov, por exemplo ao estudar os contos de fadas em oposição às narrativas clássicas como “Hamlet” e “Inferno de Dante”. Nessas narrativas há um mundo real que permite a presença de seres sobrenaturais que se movem na narrativa real, enquanto no conto de fadas, desde o princípio a realidade é deixada de lado. De acordo com o psicanalista o autor ilude o leitor ao prometer-lhe a realidade e depois excedê-la. O leitor, nesse caso, guarda um sentimento de insatisfação por ser enganado. A esse sentimento soma-se uma sensação de *déjà-vu*. O autor, segundo Freud (*apud* TODOROV, 1976, p. 122), pode manter o leitor às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim.

Freud também explica que a sensação de estranheza vivida por um personagem se concretiza no fantástico quando o leitor se coloca no lugar do personagem, mais possivelmente quando esse personagem é o narrador. Todorov segue a linha de Freud ao determinar a necessidade de identificação entre narrador e leitor.

Feitas essas considerações, mostrar-se-á suas configurações nos textos de Poe e Hawthorne que se estabelecem, cada um a seu modo, dentro do que se convencionou chamar de gênero fantástico.

O fantástico nas obras "O coração denunciador" e "O jovem Goodman Brown" serão tratados, nesse estudo, como uma modalidade não-realista da narrativa, capaz de mostrar aquilo que a narrativa realista não pode representar pela sua limitação diante do comprometimento com o mundo plausível.

Em "O jovem Goodman Brown", o narrador em terceira pessoa inicia seus relatos, descrevendo a despedida de Brown de sua esposa Faith. Já no início da história, o leitor saberá que Brown tem uma missão a cumprir e que Faith sente certo receio diante da ausência do marido. A atmosfera fantástica começa a ser sugerida nesse momento, como se pode notar no diálogo estabelecido entre o casal:

"Meu amor", sussurrou ela, débil e muito tristemente, quando seus lábios estavam perto do ouvido dele, "termina o que deves fazer antes do nascer do sol e vem dormir na tua própria cama esta noite. Uma mulher solitária se vê tão tomada de sonhos e pensamentos, que teme às vezes até a si mesma. Vem rezar comigo esta noite, querido esposo, como em todas as noites do ano".

"Meu amor e minha Faith", respondeu o jovem [...] Preciso começar e terminar esta minha missão, como a chamas, entre o ocaso e o nascer do sol (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

Narrativa adquire certo tom misterioso, que desencadeará no fantástico, quando é proposta uma missão entre o ocaso e o nascer do sol. A noite e a madrugada são momentos de falta de luz em que ocorrem as coisas escondidas, misteriosas, proibidas, que não se pode fazer à luz do dia, diante dos olhos das pessoas.

Faith é um nome bastante sugestivo, já que seu significado é fé. A esposa de Brown representava para ele a virtude, a estabilidade do lar, da vida em família, da religiosidade puritana. Como seu próprio nome, a personagem aparece no conto, de início, como uma pessoa pura, temente a Deus. A bondade de Faith é, porém, desconstruída e corrobora para a efetivação do fantástico, já que Brown pensa ter visto a esposa na floresta, em um ritual pagão que tem como mentor, o diabo. Hawthorne trabalha no limiar da hesitação, como propõe Todorov, pois leva Brown a se questionar se os fatos ocorridos com ele na floresta teriam mesmo ocorrido, como o fato de ter visto a esposa participando de um ritual satânico, ou se não passaram de um sonho como o narrador sugere ao final do conto: "Teria Goodman Brown apenas caído na floresta e tido um pesadelo?" (HAWTHORNE, 2004, p. 185).

O fato nunca ficou explicado, mantendo a aura fantástica do conto, mesmo quando ele termina. Aliás, Brown nunca mais foi o mesmo depois de sua missão: não conseguia mais ouvir os cantos religiosos que lhe soavam como pecaminosas; sentia medo nos rituais sabáticos, quando o pastor falava ao público, acreditando que o teto da igreja pudesse desabar pelas blasfêmias que eram proferidas; não tinha mais fé nas orações realizadas com Faith e morreu "cheio de culpa e cercado de trevas" (HAWTHORNE, 2004, p. 185).

A atmosfera fantástica sugerida de início no conto, instaura-se efetivamente quando Brown adentra a floresta para cumprir o seu “diabólico empreendimento”. O caminho da floresta é descrito detalhadamente, mostrando um clima sombrio, característico de narrativas permeadas pelo mistério. De acordo com o narrador, a estrada era deserta e a escuridão

era causada por árvores lúgubres que quase não davam passagem. O caminho era o mais solitário possível e trazia em si a peculiaridade desses lugares: o viajante não percebia que talvez pudesse ser observado, entre inúmeros troncos e galhos fundos e altos; assim, havia a chance de suas solitárias pegadas estarem passando por uma multidão invisível (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

O próprio Goodman Brown desconfia do ambiente da floresta, dizendo “Por trás de cada árvore pode estar um selvagem cruel [...] Vai que o próprio diabo esteja atrás de mim” (HAWTHORNE, 2004, p.174).

A configuração da maldade vai sendo então sugerida ao longo do conto, que atinge seu ápice no momento do ritual comandado pelo diabo na floresta. Brown encontra um homem velho que chama atenção por seu cajado em forma de uma cobra negra “tão engenhosamente forjado que poderia mesmo ser vista enrolar-se e retorcer-se como uma serpente viva. Com certeza tratava-se de uma ilusão de óptica causada pela escassez de luz do lugar” (HAWTHORNE, 2004, p. 175). O cajado reforça a ideia de malignidade do desconhecido com que Brown se encontra e, conseqüentemente, contribui para a atmosfera fantástica da narrativa.

Brown segue parte do caminho com a estranha figura, razão de seu encontro, mas logo decide voltar para Salém, justificando que possuía escrúpulos que o impediam de seguir adiante. O mistério se acentua, porque o leitor sabe que há um propósito no encontro entre Brown e o velho homem, que fica ameaçado de ser revelado, caso Brown decida voltar realmente para Salém. De acordo com Brown, ele jamais poderia continuar sua missão, argumentando:

Meu pai nunca andou na floresta feito um vagabundo e nem o pai dele. Somos uma linhagem de homens honestos e bons cristãos desde os dias do martírio; e eu serei o primeiro dos Brown a andar por este lugar (HAWTHORNE, 2004, p. 175).

Ironicamente, o velho homem começa a desestruturar o mundo de ilusão de Brown, para quem o mundo se apresentava como bom, e vai instaurando a dúvida em Brown que vê seus dogmas religiosos ruírem e a imagem pura de seus amigos e familiares desabar com as duras palavras do velho homem, a própria figura do diabo:

Meu caro, não diga uma coisa dessas [...] Sou tão íntimo de sua família, a ponto de quase ser eu mesmo um Puritano; para mim é fácil dizer certas coisas. Ajudei o seu avô, o encarregado, quando ele prendeu a mulher quacre tão habilmente através das árvores de Salém; e acompanhei de muito perto seu pai quando ele ateou fogo a uma aldeia de selvagens, na guerra do rei Filipi. Éramos bons amigos os dois; e tivemos caminhadas agradáveis por aqui, voltávamos felizes depois da meia-noite. Até por respeito a eles eu gostaria de ser seu amigo (HAWTHORNE, 2004, p. 176).

Os acontecimentos relatados acima se referem aos episódios de intolerância Puritana em relação aos Quakers ocorridos na segunda metade do século XVII, quando Quakers e Puritanos colonizaram os Estados Unidos em busca de liberdade religiosa. Os Puritanos, com o passar do tempo, isolaram os Quakers,

proibindo-os de se estabelecerem em suas colônias e de manter suas crenças religiosas, fato que ocasionou a prisão e o enforcamento de muitos inocentes. A guerra promovida pelo rei Felipe durou de 1675 a 1676, configurando-se, na verdade, como uma desavença entre índios e colonizadores. Os índios da região de Massachusetts atacaram as fronteiras das colônias e, como represália, tiveram suas tribos destruídas pelos colonizadores e o domínio do local passou a ser totalmente dos Puritanos.

Brown ainda tenta argumentar a favor da bondade de seus familiares, dizendo que nunca tivera notícia desses atos e que sua família era muito devota. O diabo retruca, afirmando que tem boas relações na Nova Inglaterra e que diáconos de muitas igrejas bebem o vinho da comunhão em sua companhia, cortes servem aos seus interesses e muitos homens importantes fazem dele seu representante. Brown diz que não acredita nas palavras do diabo e vai seguir seu caminho de bondade, fazendo o diabo soltar uma gargalhada e pedir que o continue seguindo.

Depois da revelação de que a maldade pode estar nas pessoas que menos imaginamos, mostrando que a essência pode não ser mostrada pela aparência, o diabo começa a mostrar a Brown que suas palavras eram verdadeiras. O primeiro exemplo ocorre, quando o diabo mostra Goody Cloyse, uma mulher exemplar que ensinou a Brown o catecismo, na floresta a serviço do diabo. Goody Cloyse é retratada como uma bruxa e ao encontrar o diabo demora um pouco a notá-lo até perceber que o diabo estava “na antiga aparência do velho fofoqueiro, Goodman Brown, o avô do garoto bobo” (HAWTHORNE, 2004, p. 177).

Brown comunica ao velho que está realmente decidido a voltar por sua Faith/fé. Por alguns instantes, permanece na floresta, pensando em tudo o que estava acontecendo e ouve o aproximar o som de cavalos trotando pela floresta. Quando eles se aproximaram Brown pensou ouvir as vozes do pastor de Salém e do diácono Gookin. Inconformado, Brown “se segurava nas árvores para não cair no chão, desfalecido e pressionado pela pesada dor de seu coração. Ele olhou para o alto duvidando se realmente havia um céu sobre ele” (HAWTHORNE, 2004, p. 179).

Meio tonto, Brown ouve vozes e entre elas, uma que parece a de sua esposa Faith. Ao perceber que a esposa tinha se deixado levar pelo mal, conclui que não há bem no mundo. Numa imagem tenebrosa, Brown assume o aspecto de um monstro, dominado pela certeza da maldade, pela decepção e frustração de seus dogmas religiosos, como descreve o narrador:

E, enfurecido pelo desespero, Goodman Brown riu alta e longamente [...] a estrada abria mais selvagem e lúgubre e ainda mais tenuemente desenhada, e sumiu à frente, deixando-o no coração da selva escura, ainda correndo animado pelo instinto que guia o homem mortal para o mal. A floresta inteira estava povoada de sons pavorosos – o crepitar das árvores, o uivo das feras selvagens e o brado dos índios.[...] Mas a visão mais horrível da cena era ele próprio (HAWTHORNE, 2004, p. 179).

Desesperado, Brown ainda presencia uma cerimônia da qual participa o diabo e seus seguidores que, para grande espanto de Brown eram seus próprios companheiros de fé. Brown e Faith ainda tentavam resistir ao culto demoníaco, quando Brown diz a ela para olhar para o céu e resistir à maldade. O marido, porém, nunca soube se Faith o obedeceu, pois quando tomou consciência de si, a floresta já não era mais a mesma, estava calma e ele pôde, então, retornar à Salém. O fantástico é mantido porque misteriosamente, sem nenhuma

explicação, Brown vê desaparecer as horrendas imagens da floresta e não sabe se o que lhe ocorreu foi verdade ou não.

Ao retornar, Brown se depara com as pessoas que havia encontrado na floresta, mas tudo parece estar como antes de sua missão. Ele, no entanto, nunca mais foi o mesmo, consumido pela dúvida de seus dogmas e pela certeza de que o homem é dotado de maldade.

É notório, então, que no conto estudado, o fantástico é estabelecido pela dúvida, pela ambiguidade dos seres humanos e pela impotência dos homens diante da natureza maléfica que lhe é inerente.

No conto de Poe, "O coração denunciador", a atmosfera fantástica é obtida pela intensa violência de um assassino, e a maldade é algo consciente e aceitável na visão do narrador autodiegético.

A hedionda história tem início com um narrador autodiegético que relata seu crime, tentando provar que não é uma pessoa louca, mas sim dotada de razão já que calculou cada detalhe de seu assassinato:

É verdade! – nervoso -, eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você diria que estou louco? A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído – não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição. Eu escutava todas as coisas no céu e na terra. Eu escutava muitas coisas do inferno. Como posso estar louco? Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira (POE, 2004, p. 280).

O crime cometido pelo narrador parece ter ocorrido pelo simples fato de que ele queria ser mal, sem justificativa, apenas a menção de que os olhos do velho homem que assassinou incomodavam seu assassino. Nesse sentido, a maldade se torna um ato banalizado e a violência algo que faz parte do ser humano e espreita até encontrar uma oportunidade para se manifestar, como ocorreu com o narrador, possivelmente um homem mentalmente doente, apesar de toda tentativa de provar o contrário.

A relação entre o velho e seu assassino não é especificada, mas, de acordo com o relato do narrador, eles não tinham qualquer problema de relacionamento, apenas o incômodo dos olhos do velho. Durante sete noites seguidas, exatamente à meia-noite, o narrador abria a porta do quarto do velho, cuidadosamente, colocando sua cabeça para dentro e iluminando a face de sua vítima para verificar se seus olhos estavam fechados. Como os encontrava sempre fechados, não podia matá-lo, pois o que o incomodava não era o velho, mas sim seus olhos.

Apesar de o narrador tentar provar que não era louco, suas atitudes de extremo cuidado e frieza mostram o quanto ele era perturbado, conforme se pode notar ao descrever a cena do crime:

Na oitava noite fui mais cauteloso que de hábito para abrir a porta. O meu movimento era mais lento do que o do ponteiro menor de um relógio. Antes daquela noite eu nunca sentira o alcance dos meus poderes – da minha sagacidade. Eu mal podia conter meu sentimento de vitória. [...] Eu cheguei a rir da ideia; e talvez ele tivesse me ouvido; pois se mexeu na cama de repente como se estivesse assustado (POE, 2004, p. 281).

O narrador se diverte com o desespero do homem na cama, embora afirme sentir pena do velho. Pelo trecho acima pode-se notar que a ideia do assassinato lhe trazia satisfação, poder. Era a maldade pela maldade, pela realização pessoal e não por defesa ou vingança como é comum entre os assassinatos.

O momento do crime chega, quando os olhos do velho finalmente estão abertos: “Ele estava aberto - bem, bem aberto – e, fiquei furioso ao fixá-lo. Eu o vi com perfeita clareza – todo ele um azul-pálido coberto por um véu horrendo que enregelou a própria medula em meus ossos” (POE, 2004, p. 282).

O sentido do assassino fica mais aguçado e ele ouve as incessantes batidas do coração cheio de temor do velho, conforme descreve o narrador:

Mas as batidas se tornaram mais altas, mais altas! Pensei que o coração fosse explodir, e nessa hora fui tomado de angústia - o som seria ouvido por um vizinho! A hora do velho tinha chegado! Com um grito estridente escancarei a lanterna e entrei no quarto. Ele guinchou uma vez - uma só vez. Num instante eu o arrastei para o chão e puxei a cama pesada sobre ele. Depois sorri feliz de ver o ato realizado. [...] O velho estava morto. [...] Pus a mão sobre o coração e a deixei ali por alguns minutos. Não havia pulsação. O olho dele não ia me perturbar mais (POE, 2004, p. 282).

Depois do trabalho realizado, o narrador ainda insiste em provar que não era louco ao contar como escondeu o corpo do velho, desmembrando o cadáver e colocando seus pedaços embaixo de algumas tábuas do assoalho. Imaginara ter realizado o crime perfeito, mas acabou confessando o assassinato aos policiais que chegaram à casa do morto, por intermédio de um vizinho que ouvira barulhos no momento do assassinato, provavelmente o único grito dado pelo velho na hora de sua morte. Os policiais não teriam descoberto o crime, se o próprio assassino, perturbado por pensar ouvir as batidas do coração do morto não o tivesse confessado, dizendo: “‘Miseráveis!’, guinchei, parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui! Aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!” (POE, 2004, p. 284).

O narrador acredita que ao contar seus atos, conforma já foi tratado, ele convenceria o leitor de sua lucidez, porém todos os seus atos só servem para demonstrar a brutalidade causada por sua loucura. Os argumentos que usa para tentar convencer o leitor, como o aguçamento de seus sentidos, a sua sabedoria ao planejar o crime, a sua precaução para não ser descoberto e sua dissimulação funcionam apenas para provar mais ainda sua falta de sanidade mental. O narrador atuou de maneira obsessiva, dedicada, mas não obteve o crime perfeito, como planejara. Sua arrogância o tornou tão confiante, que o conduziu à confissão. Poe criou um narrador que mistura a instabilidade mental com o poder de uma consciência culpada. O autor nunca mencionou o tipo de doença que acometia o narrador por ele criado, mas pelas características descritas, como o fato de ouvir coisas, a ansiedade exacerbada e a obsessão, pode-se pensar que era esquizofrênico ou sofria de alguma doença semelhante. Poe também faz seus leitores refletirem sobre o poder de uma mente culpada. O narrador cometeu um crime tão brutal e hediondo, que acredita que todos sabem o que ele fez. É nesse sentido que o fantástico toma sua forma no conto de Poe, pela atrocidade do narrador que conduz a um ato que deveria ser impensável a qualquer mente humana.

As batidas do coração são um elemento importante para construir a brutalidade que leva ao fantástico no conto. Elas aparecem a primeira vez na narrativa pouco antes de o narrador matar sua vítima, perdurando até poucos minutos depois da morte do velho e reaparecem quando o narrador entra em pânico com a chegada da polícia. O narrador atribui o som das batidas ao coração de sua vítima, mas, ao final da história, revela que elas as batidas de seu próprio coração delator.

O olho do velho é elemento gerador de mistério e motivador da maldade do narrador. De acordo com a descrição do narrador é um olho baço, provavelmente

visto assim por causa de sua doença e demoníaco. O autor grafa a palavra olho, quando se refere a ele como demoníaco, com letra maiúscula, personalizando-o. Talvez ele acredite na superstição de exista o mau-olhado, ou seja, que o olhar de uma pessoa seja capaz de causar mal a outra, de prejudicar alguém. Para o narrador, os olhos parecem representar as forças ocultas do mundo e, ao mesmo tempo, a consciência de sua própria mortalidade e o medo da morte e de sua loucura.

Em "O coração delator", tanto quanto no conto "O jovem Goodman Brown", o elemento motivador das narrativas se pauta na maldade. No primeiro caso, na de um narrador desconhecido e insano, que friamente mata sua vítima e; no segundo caso, na maldade inerente ao homem, descoberta um dia, mesmo que se procure escondê-la ou negá-la como faz Brown. Nos dois contos a maldade de se configura como fio condutor para a atmosfera fantástica, conseguida por Poe por meio da violência exacerbada que custa a se tornar crível e por Hawthorne por meio dos diversos mistérios não explicados e ambíguos que permeiam a narrativa e se afastam da perspectiva realista de mundo.

SYLVESTRE, F. A. The Role of Horror and the Construction of the Fantastic in the short-stories "The Tell-tale Heart", by Edgar Allan Poe, and "Young Goodman Brown", by Nathaniel Hawthorne. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 117-128, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BRUXAS DE SALÉM. Wikipédia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas_de_Sal%C3%A9m>. Acesso em 23/09/2011.

AS BRUXAS DE SALÉM (The Crucible). Wikipédia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Bruxas_de_Salem>. Acesso em 23/09/2011.

FREUD, S. O Estranho. In: _____. *Uma criança espancada/ Sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

HAWTHORNE, N. O jovem Goodman Brown. In: CALVINO, I. (Org). *Contos Fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Ricardo Lísias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 173-185.

POE, E. A. O coração denunciador. In: CALVINO, I. (Org). *Contos Fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Ricardo Lísias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 279-284.

SARTRE, J-P. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947. p. 151-155.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em 29/10/2011; Aprovado em 11/11/2011

REMINISCÊNCIAS DE POE EM CONTOS MACHADIANOS

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez*

Resumo

O artigo propõe uma reflexão acerca da relação que Machado de Assis estabeleceu com a obra contística do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Por meio da abordagem dos contos "O homem das multidões", de Poe, e "Só!", de Machado de Assis, é exposto o contraste entre as personagens e o tratamento do tema elaborado ficcionalmente pelos dois autores, a partir do conceito de influência dentro do marco da Literatura Comparada.

Palavras-chave

Conto; Edgar Allan Poe; Literatura Comparada; Machado de Assis; Personagens.

Abstract

A reflection on Machado de Assis established relationship with the North American writer Edgar Allan Poe short stories is proposed here. A comparison between the short stories "The Man of the Crowd" and "Só!" [Lonely] is made in order to set the contrast between characters and theme treatment, fictionally elaborated by the two writers, considering the concept of influence within the framework of Comparative Literature.

Keywords

Comparative Literature; Characters; Edgar Allan Poe; Machado de Assis; Short Story.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/São José do Rio Preto – SP. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

Machado de Assis, em diversas ocasiões, aludiu à obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) com o intuito de reconhecer as excelentes qualidades das narrativas desse escritor. Como bem observa Patrícia Lessa Flores da Cunha em seu livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos* (1998) é possível encontrar, pelo menos, cinco momentos, disseminados na obra de Machado de Assis, nos quais o escritor brasileiro dá mostras de conhecer de perto a obra de Edgar Allan Poe. Como afirma Flores da Cunha:

Esse contato de Machado de Assis com Edgar A. Poe pode ter ocorrido através da fonte primeira da leitura do texto original ou, como se imagina, pelo conhecimento precoce das traduções de Charles Baudelaire, o introdutor de Poe no circuito da literatura conhecida do seu tempo [...]. O certo, e o mais importante, é que as datas de publicação das mencionadas obras machadianas —respectivamente, 1866, 1882, 1883, 1885, 1896—, sendo que três delas ocorrendo significativamente no período dito de apogeu da sua contística, atestam uma convivência regular e consentida de, no mínimo, trinta anos com o espírito e a feição da obra do escritor norte-americano (CUNHA, 1998, p. 64-65).

Esse convívio regular de Machado de Assis com a obra de Poe, segundo Flores da Cunha, pode ser apreciado nas menções diretas a Poe nos seguintes contos machadianos: “Uma excursão milagrosa”, publicado em 1866, diz textualmente: “Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem [...] e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de *Mil e Uma Noites*” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 759). Em “O anel de Polícrates”, publicado em 1882, diz o narrador machadiano: “Jurou-me que ia escrever a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 332). No conto “Só!”, publicado em 1885, o narrador expõe: “Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.044). Os outros contatos com a obra de Poe mostram-se na publicação, em 1883, da tradução de Machado de Assis do poema “O corvo” e no prefácio de *Várias histórias*, publicado em 1896, em que diz: “Não são feitos [os contos que Machado inclui no volume de contos] daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 476).

Esses cinco momentos na obra de Machado de Assis, que literalmente se referem à obra de Poe, dão testemunho de que o escritor norte-americano teria exercido notável influxo sobre o escritor brasileiro. Sem dúvida, no campo da Literatura Comparada, tal ascendência pode ser apreciada como influência. Para Claudio Guillén, em seu ensaio “A estética do estudo de influências em literatura comparada” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 157-174), a questão da influência deve ser vista a partir de cinco proposições, das quais destacamos a terceira:

Um estudo de influência, quando integralmente realizado, contém duas fases bastante diferentes, uma vez que ele cruza a distância entre a origem do processo criativo e o poema propriamente dito. O primeiro passo consiste [...] na interpretação dos fenômenos genéticos. O segundo passo é textual e comparativo, mas inteiramente dependente do primeiro para atingir seu significado. Desta forma, primeiramente estabeleceríamos que uma influência realmente *ocorrera* e avaliariamos a sua relevância ou “função genética”. Em seguida considerariamos o resultado objetivo que a influência poderia haver

produzido; finalmente, definiríamos a sua “função textual” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 167).

Como é possível apreciar, a terceira proposição estabelecida por Guillén remete à necessidade de empreender um caminho analítico que, num primeiro momento, estabeleça com clareza a existência de uma relação entre dois autores refletida no processo criativo. Tal relação teria de existir previamente à elaboração artística do autor que sofre a influência. E, em literatura, a relação entre dois autores se dá no âmbito da fruição do momento da leitura e da necessária visão crítica e estética que envolve esse ato. No caso de Machado de Assis frente a Poe, o que de fato existe é a certeza de um trabalho de leitura cuidadosa e crítica, permeado de admiração e prazer, comprovado por meio de alusões diretas à importância da obra do escritor norte-americano por parte do escritor brasileiro em suas obras. Obviamente, escapam à apreciação analítica os meandros da experiência anímica e psicológica decorrente do contato do autor brasileiro com a obra de Poe. No entanto, é possível inferir que a impressão deixada em Machado de Assis foi de tal relevância que o levou a registrar em diversos momentos sua experiência fecunda de leitura, como já se apreciou nas citações retiradas de alguns contos do escritor brasileiro. Soma-se a isso a tradução do poema “O corvo”, ato passível de ser considerado como tributo a Poe.

Uma vez comprovada a relação entre Machado de Assis e Poe, por meio do testemunho do próprio escritor brasileiro acerca de suas leituras da obra do escritor norte-americano e pelo trabalho de pesquisadores como Flores da Cunha que apontam e comprovam essa relação, surge a necessidade de observar detidamente em que medida esse nexos entre os escritores em apreço possibilitou o surgimento de textos machadianos cuja natureza, seja composicional ou temática, estaria estreitamente relacionada com a poética de Poe. Esse propósito é um passo além, pois não se baseia necessariamente na citação explícita de alguma passagem da obra do escritor que se reconhece como influência. É algo estreitamente relacionado com o trabalho com um dado tema, por exemplo, de forma a tornar reconhecível na obra que se aprecia o eco da voz de outro escritor, neste caso, a de Poe, mas sem se configurar como citação ou alusão explícita. No entanto, admitimos que tal operação só pode ser empreendida com segurança quando se tem dados comprobatórios de uma relação de influência entre escritores. Sem isso, o trabalho analítico levaria a estabelecer relações amplíssimas entre muitos escritores que talvez nunca tiveram alguma espécie de contato. No caso em tela, há suficientes elementos que permitem aplicar o conceito de influência à relação entre o escritor brasileiro e o norte-americano. Para iniciar o processo de apreciação do que se considera a influência de Poe sobre Machado de Assis, propomos a abordagem de dois contos: “O homem das multidões”, de Poe, publicado pela primeira vez em 1840, e “Só!”, de Machado de Assis, publicado em 1885.

“O homem das multidões”, de Poe

Como já foi apontado acima, Flores da Cunha estabelece como um dado que mostra a relação entre os escritores em pauta a referência, por parte do escritor brasileiro, ao assunto que Poe propõe como fio condutor de seu conto: “a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só” (MACHADO DE ASSIS, 1992,

p. 1.044). Será necessário dedicar um olhar atento ao que Poe desenha no seu conto "O homem das multidões" (POE, 2001, p. 392-400). O texto se abre com uma epígrafe citando La Bruyère: "Ce grand malheur, de no pouvoir être seul" ("É uma grande desgraça não poder estar só"). O conto, narrado em primeira pessoa, refere as impressões de alguém que se livrara de um enfermidade e decide convalescer sentado num café em Londres, fumando e lendo o jornal, desfrutando de uma vivacidade em tudo oposta ao tédio e com o intelecto eletrizado, como ele mesmo reconhece. Esse estado vivaz e exaltado é um sinal de certa predisposição mental ao excesso e quiçá seja o resquício de um episódio de loucura, algo bastante frequente nos personagens de Poe.

Esse narrador-personagem encontra tempo para apreciar a maré humana, composta de diversos tipos, que lotava a rua próxima ao café nas horas perto do entardecer. O olhar perscrutador do narrador-personagem divide a maré humana em diversos tipos, cujos trajés e trejeitos são característicos dos trabalhadores dos mais diversos níveis sociais e de meliantes e ladrões. Essa necessidade inelutável de classificar em tipos criados e caracterizados por ele todos os transeuntes corresponde a uma mania que expõe uma condição ainda enferma. Quando anoitece, o narrador-personagem observa a retirada dos indivíduos mais ordeiros para dar passo ao grupo dos mais grosseiros e infames. Nesse processo agudo e maníaco de observação da multidão, o narrador-personagem logo repara numa fisionomia muito particular, capaz de capturar completamente sua atenção. É um velho decrépito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos, semelhante ao diabo. Descreve assim sua impressão o narrador:

Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente. Lembro-me bem que minha primeira ideia, ao avistá-la, foi que Retsch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do diabo. Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as idéias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. "Que estranha história não estará escrita naquele peito!" — disse comigo mesmo. Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista e conhecer mais a respeito dele. Vestindo às pressas um sobretudo e agarrando meu chapéu e minha bengala, encaminhei-me para a rua e fui abrindo caminho por entre a multidão, na direção que eu o vira tomar, pois ele já havia desaparecido. Com alguma dificuldade cheguei afinal a avistá-lo. Aproximei-me e segui-o bem de perto, embora com cautela, para não lhe atrair a atenção (POE, 2001, p. 395-396).

Essa impressão aguda, causada pela fisionomia e aparência anímica do velho, a qual pode corresponder a uma projeção da mente eletrizada desse narrador-personagem, obriga-o a deixar a segurança do café para empreender uma aventura na noite já cerrada e nebulosa. O narrador-personagem acrescenta que, ao continuar essa espécie de caçada, pareceu enxergar, oculto nas vestes do velho, o brilho de um diamante e de um punhal, exacerbando-se, desse modo, o fascínio quase febril pelo velho, prevendo, quiçá, o esboço de um crime. Segue-o entre a multidão, apesar da chuva que perturba os rumos da maré humana, parecendo prisioneiro duma febre que exalta suas percepções. Ele reconhece na chuva uma espécie de alívio para o resquício de sua velha febre.

A caçada se dá pela rua principal, depois por uma travessa menos apinhada onde o velho transita por mais de uma hora sem rumo visível. Depois passam a um largo brilhante e, repentinamente, o velho refaz todo o caminho andado para surpresa do narrador-personagem que não o perde de vista. Demoram nesse

passeio mais uma hora e, de repente, o velho envereda por uma viela a grande velocidade e desemboca num mercado. As ruas estavam mais vazias por causa da copiosa chuva. O velho permaneceu no mercado por cerca de uma hora e meia. O narrador-personagem refere que o seguia em sua perambulação pelas lojas, cada vez mais fascinado e decidido a não abandoná-lo até satisfazer a curiosidade que o tinha feito segui-lo. Intempestivamente, o velho se lança numa corrida vertiginosa por vielas e ruas, motivado por uma acotovelada que lhe dera um lojista quando fechava a loja. O narrador-personagem diz que desembocaram novamente na rua principal, perto do café. A rua estava bem iluminada, mas chovia e quase não havia ninguém. Lançou-se novamente o velho pelas ruas até chegar a um teatro de cujo interior saía o público. O velho se uniu à multidão que saía, parecendo mostrar-se satisfeito. Mas quando a multidão ia se dispersando, o velho tentava seguir alguns grupos. Quando as pessoas começaram a rarear, o velho pareceu incomodado. Voltou a correr até chegar à parte mais miserável de Londres onde se encontravam grupos de gentalha, o que pareceu animar o velho. Retomou a caminhada até ficar “diante de um dos mais imensos templos suburbanos da Intemperança, um dos palácios do demônio Álcool” (POE, 2001, p. 399).

O dia amanhecia e o velho se animou ao ver a multidão de ébrios aos quais se uniu. Porém quando o estabelecimento foi fechado, nova agitação tomou conta dele e lançou-se até o centro de Londres. Ao sair o sol, o velho e seu acompanhante continuaram perambulando pelas ruas, o velho satisfeito ao se misturar à multidão. O dia seguiu nessa movimentação e o narrador-personagem demonstrou cansaço e pouca disposição de acompanhá-lo uma segunda noite. Decidiu encarar fixamente o velho, que não fez caso dele. Então o narrador, entregue à contemplação, diz: “— Este velho — disse eu por fim — é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. *É o homem das multidões*. Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos” (POE, 2001, p. 400) Essa conclusão está fortemente relacionada com o início do conto, no qual o narrador observa a existência de consciências inescrutáveis porque presas a seus hediondos crimes e aponta a solidão como um fator que potencializa a culpa. Estar só equivale a se defrontar com os crimes cometidos e ser torturado pela lembrança deles. Misturar-se à multidão é garantia de esquecimento, único meio de amortizar a consciência. A do narrador-personagem também?, cabe se perguntar, uma vez que, pela forma como o relato apresenta a personagem que narra, é factível supor a aventura narrada como parte do delírio da mente enferma do convalescente, como fica subentendido no início do conto. A perseguição voraz e febril no encalço de um velho demoníaco poderia proceder de uma visão perturbada, construída pelo desvario. Da mesma forma, os juízos de valor expostos pelo narrador-personagem quando descreve os transeuntes perdidos na multidão são produtos de uma mente assaz dogmática, possuidora da verdade incontestável. Por causa dessa caracterização dada ao narrador-personagem é possível inferir que a busca frenética de companhia, a impossibilidade de permanecer só devido ao medo de se ver assediado pela culpa poderia ser a condição da personagem que narra os eventos e o velho demoníaco seria uma projeção sobre a qual amplifica seus terrores.

“Só!”, de Machado de Assis

O conto machadiano “Só!”, dialoga, como apontado por Flores da Cunha, com o de Poe. Abre-se também com uma epígrafe: “Alonguei-me fugindo, e

morei na soledade” retirada do Livro dos Salmos. No salmo LIV se invoca a ajuda de Deus para obter proteção contra os inimigos e ao mesmo tempo se deseja a punição de todos eles. A escolha dessa epígrafe contrasta com o relato de Poe. No conto do escritor norte-americano o velho é a expressão do diabo, segundo o narrador, e mistura-se à multidão porque é mau e quer fugir da culpa. O conto machadiano, por meio do trecho do salmo citado, reforça a ideia da solidão como refúgio. A narrativa se inicia com a chegada de Bonifácio a sua casa, uma moradia situada numa rua pouco movimentada. Nesse ponto, o narrador, em terceira pessoa, faz a seguinte observação:

Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. “Esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões.” Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia. [...] Vamos à verdade: ele queria descansar da companhia dos outros” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.044).

O contraste que se estabelece entre Bonifácio e o velho do relato de Poe, incluindo o narrador-personagem, é apontado pela inclinação de um e outro: o velho é mau, logo busca a multidão para nunca estar só, perseguido por um febril personagem, o narrador do conto; Bonifácio procura a solidão, logo não é mau, “não era capaz de crimes”. A opção de Machado de Assis de recompor o tema trabalhado por Poe a partir da proposição contrária estabelece uma relação paródica, principalmente porque Bonifácio é caracterizado de forma oposta ao velho e ao narrador-personagem que o persegue, como se verá.

O desejo de se entregar à solidão procedia da relação de Bonifácio com Tobias, uma espécie de filósofo esquisito, o qual lhe incutira o desejo de descansar da companhia dos outros. Tobias permanecia longos períodos afastado do contato humano e em silêncio. Como única companhia, além de um criado, tinha as ideias que nunca o deixavam só. Para imitá-lo, Bonifácio pensa em se recolher duas semanas longe do contato humano, desse modo, a monotonia traria um sabor novo a sua existência, presa ao tédio provocado pelo excesso de vida social.

No primeiro dia, Bonifácio percorre a casa e repara em minúcias. Mas quando anoitece, começa a sentir-se melancólico e para se livrar dessa sensação, prepara o jantar. Deixa de dar corda ao relógio “a fim de tornar mais completa a solidão” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1046) lê, fuma e dorme. No outro dia, lembra-se que, de propósito, não mandou entregar os jornais e não acha como preencher o tempo até o almoço. Entretém-se observando as minúcias da casa. Depara-se com uma escrivinha dentro da qual, entre papéis de pouca transcendência, encontra uma caixinha onde guardou um pouco dos cabelos de Carlota, sua antiga amada. Começa a lembrar-se e se emociona. O narrador diz sobre Bonifácio:

Solteiro e sem parentes, Bonifácio fez da sociedade uma família. Contava numerosas relações, e não poucas íntimas. Vivia da convivência, era o elemento obrigado de todas as funções, parceiro infalível, confidente discreto e cordial servidor, principalmente de senhoras. Nas confidências, como era pacífico e sem opinião, adotava os sentimentos de cada um, e tratava sinceramente de os combinar, de restaurar os edifícios que, ou o tempo, ou as tempestades da vida, iam gastando (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.046).

Como é possível observar, Bonifácio também busca a companhia dos demais, mas o faz porque sua índole é fraca. O narrador machadiano compõe um

personagem fátuo e apegado às aparências. Não o move o mal, como ao velho demoníaco do conto de Poe. No entanto, essa passagem estabelece uma relação de semelhança entre as atitudes das personagens: o narrador-personagem do conto de Poe registra as andanças do velho que deseja a todo instante estar na companhia dos outros para escapar da culpa e por isso busca se juntar a diversos grupos de desconhecidos. Já a personagem machadiana, como refere a passagem citada, também busca a companhia dos outros e é capaz de adotar os sentimentos dos demais com a finalidade de reconstruir relações e mantê-las porque não consegue ficar só. Ambos se perdem nos grupos, diluindo suas individualidades, mas as motivações são diversas.

Retomando o fragmento citado, Bonifácio, depois do achado, ficou se lembrando da amada, com um sentimento que roubava o prazer de se entregar à refeição. Saiu à rua, imaginando como seria um encontro com Carlota. Pensou escutar a voz da amada, como tinha lhe acontecido cedo, quando imaginou escutar as vozes das pessoas da sociedade que freqüentava. Começou a chover e entra às pressas na casa e crê ouvir a voz de Carlota, mas vê que é imaginação. Sem dúvida, essa figuração de Bonifácio, cuja imaginação concebe a forma da amada de outrora, guarda uma relação estreita com a composição febril do velho demoníaco, quiçá produto da fantasia exaltada do narrador-personagem do conto de Poe.

Em outro momento dessa sequência narrativa, Bonifácio, de súbito, começa a lembrar do prazer que sentia nos dias de chuva quando, à porta dos amigos, ficava “vendo passar a gente, uns para baixo, outros para cima, numa contradança de guardas-chuva... A impressão do silêncio, principalmente, afligia mais que a da solidão” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.047). Essa passagem estabelece uma conexão com outra passagem do conto de Poe na qual se narra quais são os efeitos da chuva sobre o comportamento do narrador-personagem, do velho e dos transeuntes, os quais se ocultam sob os guarda-chuvas. (POE, 2001, p. 396) Há uma recomposição de elementos no conto machadiano, elementos também presentes no texto de Poe, a qual gera um efeito distinto.

Bonifácio não consegue fazer nada, “estava impaciente, zangado, nervoso”. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1047). De repente, lembra-se de uma conversa com o amigo Tobias. Era sobre o comportamento dos cães. Tobias afirma que quando um cão é perseguido, outros cães, sem saber o motivo, unem-se aos cães perseguidores. O amigo observa que “Quem persegue ou morde, tem sempre razão” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.047). Mas não lembrava mais da conversa nem do sentido das palavras do amigo. Nessa parte do conto é possível encontrar uma alusão ao ato de perseguir que também está presente em todo o conto de Poe. Nesse, um velho demoníaco é perseguido porque o narrador-personagem do conto refere seu fascínio por se encontrar diante de um gênio do crime. A perseguição tem o objetivo de conhecer mais sobre o velho demoníaco. Serão da mesma espécie ele e o narrador-personagem? (POE, 2001, p. 395).

Bonifácio, depois da lembrança dos cães, começou a se sentir ridículo, sem nada para fazer. Não conseguia calcular as horas, só sabia que era uma segunda-feira, dia em que tinha compromissos sociais. Tentou ler, mas o tropel da vida exterior o fazia se distrair continuamente. Jantou mal, bebeu copiosamente, dormiu e teve um pesadelo, mas antes de acordar viu “Tobias, olhando por cima dos óculos, com um fino sorriso sardônico e as mãos nas algibeiras” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1048-1049) No outro dia, continuava chovendo, uma chuva monótona. Bonifácio não conseguiu suportar, pois “A solidão, como paredes de um cárcere misterioso, ia-se-lhe apertando em

derredor, e não tardaria a esmagá-lo. Já o amor-próprio o não retinha; ele desdobrava-se em dous homens, um dos quais provava ao outro que estava fazendo uma tolice” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 1049). Novamente o narrador machadiano recompõe elementos presentes no conto de Poe. A solidão passa a ser ameaçadora para Bonifácio, da mesma forma, o velho demoníaco e o narrador-personagem de Poe correm para se misturar à multidão, fugindo da solidão que lhes trará a culpa. A menção do duplo no conto machadiano também indica uma clara relação com a forma como o narrador-personagem e o velho demoníaco estão interligados no conto de Poe, dando a impressão de que o narrador-personagem concebeu uma projeção de si mesmo materializada na imagem do velho perseguido por ele.

Bonifácio, às três horas da tarde, saiu da casa e foi para a rua. Duas semanas depois da experiência de isolamento encontra o amigo Tobias e lhe conta o acontecido. Não aguentou dois dias de reclusão, teve de se lançar à rua. E Tobias “No fim, olhando por cima dos óculos, tal qual como no pesadelo, disse-lhe com um sorriso copiado do diabo: Quer saber? Você esqueceu-se de levar o principal da matalotagem, que são justamente as ideias...” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.049). Bonifácio riu sem entender. Tobias lhe pede notícias e escuta o relato “com os olhos meio cerrados, pensando em outra coisa” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 1.050). O caráter demoníaco, no conto machadiano, é atribuído a Tobias, um personagem conspicuamente sábio e mais complexo que Bonifácio. No de Poe, é atribuído ao velho, o gênio do crime.

O gênero estranho no conto de Poe

Sob a perspectiva de Tzvetan Todorov, apresentada no livro *Introdução à literatura fantástica* (2003), é possível abordar alguns contos de Poe como pertencentes ao gênero estranho. Todorov descreve assim o estranho frente ao fantástico e o maravilhoso:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra decisão, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2003, p. 47-48).

O estranho, enquanto gênero, mantém uma relação estreita com o conceito de realidade porque, se aparentemente os fenômenos narrados estabelecem uma ruptura das leis que comandam a realidade, no final da narrativa a ordem é reconstituída e os fenômenos aparentemente sobrenaturais obtêm uma explicação plausível e se enquadram na realidade. Particularmente o conto “O homem das multidões” parece propor uma reflexão acerca do mal e da culpa por meio do olhar de um narrador-personagem imbuído de uma lógica que o faz lançar-se à procura de provas para corroborar sua hipótese: ele está na presença de um velho demoníaco, representação do gênio do crime. Para prová-lo vai impiedosamente ao encalço do velho, tentando reunir evidências que comprovem sua impressão. No entanto, esse narrador-personagem tão apegado à lógica e à

necessidade de comprovar sua hipótese se revela tomado por uma febril obsessão, uma fixação doentia na aparência do velho perseguido.

Como é possível observar a partir da leitura atenta do conto, o excesso demonstrado na aplicação do método científico, baseado na observação *in loco* e na reunião de provas, revela um espírito maníaco, sujeito a uma febre não curada completamente. Os elementos que sutilmente poderiam desafiar o conceito de realidade estão materializados na descrição do velho, o qual aparece como a pintura do diabo e do gênio do crime, na percepção aguçada do narrador-personagem que aparenta estar dotado de um apurado senso de lógica, mas que vai se mostrando, ao longo da narrativa construída por ele mesmo, como um maníaco sofrendo uma crise. Então, as observações advindas dessa consciência febrilmente exacerbada deixam entrever uma fixação doentia produto de uma projeção de algo que potencialmente poderia estar escondido no próprio âmago do narrador-personagem. O leitor desconhece a vida pregressa desse narrador, o qual é detentor do poder de arranjar os elementos constitutivos de sua narrativa. Quiçá seja ele mesmo o gênio do crime e teme estar só, daí sua louca correria no encalço do velho, quiçá inexistente?, no qual projeta toda sua abjeção.

Pautando-nos pelo conceito de estranho oferecido por Todorov, é possível apreciar o conto "O homem das multidões" como uma narrativa produzida por uma consciência dominada por uma espécie de loucura, pois os eventos referidos são apreciados por meio de uma perspectiva exaltada e dogmática. Desse modo, todos os eventos narrados e a imagem terrífica do velho demoníaco podem ser tomados como produtos de uma mente em desvario. A realidade não foi alterada, simplesmente foi apreciada através de uma lente disforme. Já o conto "Só!" dialoga com essa perspectiva do estranho no momento em que Bonifácio tem o pesadelo e quando, ao jantar, crê ouvir distintamente a voz de Carlota. O narrador esclarece a natureza explicável dessas experiências: a primeira é fruto do excesso de vinho e a segunda é produto da imaginação. Essa seria a forma de recompor a atmosfera do conto de Poe: dois momentos em que se abandona a ordeira realidade por meio do sonho e da fantasia.

Reminiscências de Poe em Machado de Assis

A influência, como foi apreciada no início, é um conceito ancorado na percepção de que um escritor estabelece um nexos com outro, por exemplo, Machado de Assis e Edgar Allan Poe, a partir de um trabalho consciente de reelaboração de elementos literários. Para expandir a compreensão dessa relação, será necessário nos remetermos novamente à proposta de Claudio Guillén. Além da terceira proposição citada no início, as outras quatro esclarecem a maneira de abordar a dinâmica da influência entre artistas. Diz Guillén na primeira proposição que não basta estabelecer uma simples comparação entre A e B, pois será necessário estudar a gênese da obra de arte, vista a partir do conhecimento e interpretação dos componentes dessa gênese. Na segunda proposição, Guillén afirma que ao se estabelecer uma influência está se fazendo um juízo de valor e não a medição de um fato. O crítico avaliará a função ou abrangência do efeito de uma dada obra na formação de outra e essa tarefa corresponderá à ordenação dos efeitos (emitir um juízo de valor) e não ao seu simples registro. Na quarta proposição, Guillén afirma que o valor da influência é psicológico e não estético, no sentido de que a simples presença de determinados elementos composicionais em uma obra similares aos de outra não

basta para apontar uma influência. E isso é melhor explicado na quinta proposição, na qual Guillén afirma que o estudo das convenções e das técnicas artísticas é distinto do estudo das influências. Se assim não fosse, seriam quase infinitas as possibilidades de apontar influências em obras que utilizam a mesma forma, tema etc. No caso de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, o reconhecimento por parte do autor brasileiro de ter efetuado a leitura atenta da obra do escritor norte-americano, além de se referir a ele e suas obras em determinados contos, como expusemos no início deste trabalho quando nos referimos à pesquisa de Flores da Cunha, evidencia de modo claro uma relação de influência.

Sandra Nitrini, em sua obra *Literatura comparada. História, teoria e crítica*, expõe o conceito de influência a partir das ideias de Cionarescu, o qual também elucida a natureza da relação que apreciamos entre Machado de Assis e Edgar Allan Poe. Observa Nitrini

Influência é o "resultado artístico autônomo de uma relação de contato" [citando Cionarescu], entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão "resultado autônomo" refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros (NITRINI, 2000, p. 127).

Esse conceito de influência pode ser apreciado ao abordar em conjunto "O homem das multidões" e "Só!". É preciso destacar que o conto de Machado de Assis se alinha ao estilo próprio do escritor brasileiro, mesmo que tenha se valido da sua atenta leitura do conto de Poe e dele tenha extraído elementos que, reelaborados na trama machadiana, fazem surgir um texto original, "uma obra literária produzida com [...] independência" como aponta Nitrini na passagem acima citada.

Nos contos em apreço há um diálogo estabelecido pelo reconhecimento, por parte do narrador de Machado de Assis logo nas primeiras linhas, de que o tema trabalhado por Poe em seu conto motiva as andanças da personagem Bonifácio. No entanto, percebemos que a construção dessa personagem machadiana se situa num nível particular. No conto de Poe, o narrador, que é também personagem, refere suas impressões acerca de um velho cuja busca incessante de companhia delata uma consciência incapaz de se enfrentar a si mesma na solidão porque se verá à mercê da culpa. Uma consciência consumida pelo mal. Já Bonifácio é fútil e tenta passar o tempo em solidão por inspiração de um amigo sábio, Tobias. A experiência se revela maçante para Bonifácio porque, segundo Tobias, esqueceu-se de levar as ideias. No entanto, no conto de Poe, a personagem do velho se move num nível instintivo, de acordo com sua natureza maligna e profunda, daí seus movimentos febris para driblar a solidão que o faria se enfrentar a si e a suas mazelas. Já Bonifácio, por carecer de vida interior complexa, não vivencia a solidão com intensidade. Deseja ficar só porque está cansado da vida social. Daí que a volta ao convívio com a sociedade, após dois dias sumido no alheamento, seja vista com alívio e como algo esperado. Mas esse alívio não é igual ao experimentado pelo velho demoníaco de Poe quando se junta à multidão.

Outro dado a ser destacado é que no conto de Machado de Assis, narrado em terceira pessoa, o foco recai sobre os esforços de Bonifácio para se adaptar à

solidão. Já no de Poe é o narrador-personagem quem se debruça sobre o velho, e vivenciam os dois a experiência de nunca ficarem sós no âmbito da narrativa. A insana perseguição une o narrador-personagem à projeção do velho demoníaco de tal modo que ambos estão sempre na companhia de estranhos. Se o tipo de narrador no conto de Poe tivesse se situado de outro modo, talvez no interior da personagem do velho a partir da terceira pessoa, o resultado narrativo obviamente seria outro. No conto de Machado de Assis, o narrador em terceira pessoa acompanha os movimentos de Bonifácio e constata e refere sua falta de profundidade. Já o narrador-personagem de Poe persegue sem piedade, como um cão de caça, o velho em sua correria incessante pelas ruas em busca de qualquer companhia. Bonifácio não teme a solidão porque tenha cometido crimes que virão assombrá-lo, como já observamos. Bonifácio sofre na solidão porque não tem ideias. O velho do conto de Poe foge da solidão porque seus crimes virão como fantasmas para torturá-lo. Na busca de companhia anônima encontra uma distração, uma garantia de esquecimento.

Nos títulos dos contos também fica evidente o contraste. Em um deles temos o homem das multidões e, no outro, o homem só. Na releitura de Machado de Assis há a construção de uma narrativa que, de certo modo, é oposta ao que o conto de Poe propõe. E o tom irônico empregado pelo escritor brasileiro para construir o drama existencial de um personagem vazio e pusilânime contrasta com o tom alucinado e alucinante de um narrador-personagem em desvario, o qual se persegue a si mesmo quando vai ao enalço do gênio do crime, como apreciamos no relato de Poe. E nesse contraste é possível apreciar como a influência, no caso de Machado de Assis, pode ser vista como uma maneira de recompor e até parodiar as personagens e atmosferas sombrias frequentes na obra de Poe. E essa releitura parece indicar como Machado de Assis apreciava a influência não como uma relação de submissão a um modelo a ser seguido e sim como a possibilidade de introduzir uma nova forma de apreciar um tema que na perspectiva de Poe enveredou por um caminho torturante.

ALVAREZ, R. G. H. Edgar Allan Poe's reminiscences in Machado de Assis's short stories. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 129-140, 2012. ISSN: 2177-3807

Referências

FLORES DA CUNHA, P. L. Machado de Assis, avesso de Edgar A. Poe. In: _____. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1998. p. 53-121.

GUILLÉN, C. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 157-174.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Só! In: _____. *Obra completa*. Conto e teatro. v.II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 1044-1050.

NITRINI, S. Influência, imitação e originalidade. In: _____. *Literatura comparada*. História, teoria e crítica. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2000. p. 126-157.

POE, E. A. O homem das multidões. In: _____. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 392-400.

TODOROV, T. O estranho e o maravilhoso. In: _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 47-63.

Recebido em 09/03/2012; Aprovado em 15/04/2012

A LITERATURA FANTÁSTICA DE GUIMARÃES ROSA ANTES DAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Marisa Martins Gama-Khalil*

Resumo

O artigo desenvolve análises de *Antes das primeiras estórias*, livro constituído por quatro contos escritos por João Guimarães Rosa em sua juventude. Os contos se inserem no campo da literatura fantástica e, nesse sentido, pretendemos articular reflexões que têm como objetivo compreender a partir de que temas e elementos narratológicos o insólito é construído, com o intuito de demonstrar que a composição do espaço apresenta-se como um dos principais recursos para a irrupção do fantástico nas narrativas.

Palavras-chave

Espaço; Guimarães Rosa; Literatura fantástica.

Abstract

The present article presents analyses of *Antes das primeiras estórias*, a collection of four short stories written by João Guimarães Rosa in his youth. As these stories belong to the fantastic genre, our intention here is to articulate some considerations aiming at understanding from what themes and narratological elements the unusual is constructed, so that we can demonstrate that the composition of space represents one of the main instruments for the irruption of the fantastic in narratives.

Keywords

Fantastic Literature; Guimarães Rosa; Space.

* Instituto de Letras e Linguística - Universidade Federal de Uberlândia – UFU - 38408-100 – Uberlândia - MG - Brasil. E-mail: mmgama@gmail.com; Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq.

[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam

GUIMARÃES ROSA – *Grande Sertão: Veredas*

Neste artigo trataremos para a discussão acadêmica *Antes das primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, coletânea de contos publicada em 2011 e ainda mantida à margem pela crítica brasileira. Esse livro é a reunião de contos do jovem Guimarães Rosa publicados na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal* entre os anos de 1929 e 1930. São contos que se constroem amparados em uma ambientação fantástica, uma vez que as ações das personagens e especialmente os espaços que as envolvem são constituídos por intermédio de elementos que invocam o estranho, o incomum, o horror e o sobrenatural.

Quando do lançamento do livro, foi publicado, na seção “Mente aberta” da revista *Época*, o artigo intitulado “Antes de Rosa ser Rosa”, assinado por Luís Antônio Giron. O título do referido artigo sugere duas direções de leitura, podendo as duas ser complementares: a imaturidade de Rosa naquele momento de sua produção; o desconhecimento de Rosa pelo público. Ao longo do referido artigo, vemos avolumarem-se enunciados que acabam por endossar a possível imaturidade do escritor em discussão, visto que, logo no início do artigo, Giron informa que os especialistas de Rosa conheciam os seus primeiros contos e, apesar disso, não os analisaram ou investiram em sua publicação. Essa informação inicial já coloca o leitor frente a uma polêmica inerente ao campo da crítica literária: a eleição dos critérios de instauração do cânone literário. No caso de Rosa, sua obra encontra-se no mais alto ponto do cânone da crítica literária brasileira, porém não “toda” sua obra, mas somente os livros de sua considerada maturidade literária; sendo assim, as suas estórias, antes das “primeiras”, estão situadas na periferia do dito cânone.

Mais um enunciado do mesmo artigo que de certa forma põe em dúvida a maturidade de Rosa, nos contos em foco, é extraído de uma entrevista com a organizadora do livro, Janaína Senna:

Nossa intenção é estimular a curiosidade daqueles que gostam de literatura. [...] É uma coletânea simpática, com um título que remete às Primeiras estórias, de Guimarães Rosa (de 1962). Quem ler os contos vai descobrir um escritor em formação. Não é o Rosa que as pessoas aprenderam a amar. Mas é alguém que escreve bem e ainda está tentando encontrar sua voz narrativa (SENNA *apud* GIRON, 2011, p. 142).

É importante ressaltar que Janaína Senna, mesmo sendo a organizadora do livro, não se refere a ele usando expressões que apontem para uma alta qualidade estética. O adjetivo usado para qualificar a coletânea – simpática – denota um nível estético minimamente mediano e talvez por isso ela considere que o livro servirá apenas para “estimular a curiosidade daqueles que gostam de literatura”. O verbo “estimular” se amolda bem a uma leitura que deve despertar somente a curiosidade, porque se remontarmos as teorias behavioristas, o estímulo está relacionado a uma ação meramente mecânica e movida pelo condicionamento (estímulo-resposta), logo não reflexiva. Para Janaína Senna, o escritor estava ainda “em formação” e perguntamo-nos diante de tal afirmação se um escritor não estaria em constante e repleta formação ao longo de toda a sua produção, porque, de acordo com as próprias palavras de Rosa que usamos em nossa epígrafe, “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, [...] elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. Da forma

como tanto Janaína Senna e Antônio Giron emitem suas opiniões sobre *Antes das primeiras estórias*, esse livro seria um caso de desafinamento por parte de Rosa. A mesma Janaína Senna ainda afirma que os contos da juventude de Rosa:

[s]ão tão peculiares que decidimos não convidar um especialista em Guimarães Rosa para redigir uma introdução crítica, uma vez que eles não teriam nada a dizer sobre o estilo do autor jovem. Ele tem mais a ver com Edgar Allan Poe do que com Rosa no ápice (SENNA *apud* GIRON, 2011, p. 144).

Novamente temos um adjetivo evasivo – peculiares – para qualificar os contos em pauta. Além de evasivo, o adjetivo imprime um tom de certa forma depreciador, porque tais contos não mereceram sequer uma introdução crítica feita por um especialista em Rosa, porque esse especialista, no ponto de vista da organizadora do livro, não teria “nada a dizer sobre o estilo do autor jovem”. Na sequência, ela afirma que o estilo de Rosa dos contos do livro tem mais similitude com o de Poe do que com o do Rosa maduro e, se essa afirmação vem após as outras que já comentamos anteriormente, significa que a organizadora da coletânea considera que a literatura de Edgar Allan Poe situa-se em uma posição estética inferior àquela ocupada pela obra da maturidade de Rosa. Aqui se desvela algo, que no nosso ponto de vista, está na base de todo o olhar preconceituoso lançado sobre os contos da juventude de Rosa; esses contos são considerados “menores” em relação ao todo de sua obra não pelo fato de pertencerem a uma imaturidade literária, porém pelo fato de se inserirem em um gênero relegado em geral à periferia do cânone literário por alguns críticos, a literatura fantástica. Parece contraditória a afirmação de Janaína Senna, ao situar Edgar Allan Poe em uma posição estética inferior, mas ela é verificável no bojo de suas asseverações, uma vez que, se a literatura do jovem Rosa é apenas um estímulo à curiosidade do leitor, podemos entender que se trata de uma literatura de mero deleite, como as dos *best sellers* consumidas pelo grande público, e se essa literatura assemelha-se à de Poe, esta também seria uma literatura de deleite. Assim, o mestre da literatura fantástica, Edgar Allan Poe, fica reduzido também à periferia do cânone?

Infelizmente, falta a essa crítica ver o Rosa não depois ou antes das suas Primeiras estórias, mas ver o Rosa “no” Rosa, ou seja, o Rosa em sua constante formação, o Rosa em seus diálogos mefistofélicos com Poe que o levaram a construir mais tarde um diabo no meio do redemoinho no sertão, no mundo. Aliás, como o nome de Rosa se alça na condição de autor canônico e quando esse nome, ainda que assinado em alguns contos (e tendo alguns deles obtido premiação literária), situa-se à margem do cânone? Entendemos que há todo um diálogo intermitente – com tantas fontes – no Rosa que o faz ser “Rosa”. Essa crítica não consegue enxergar que o Rosa nunca deixou de fazer a sua ficção sem entretecê-la com os fios do sobrenatural – Riobaldo e seu colóquio com o diabo, um homem com sua canoa na terceira margem do rio, um moço muito branco que veio de não sei de onde foi para um lugar inaudito, uma menina de lá que desejava aqui e concretizava sonhos entre o aqui e o lá. Não queremos defender que a literatura de Rosa esteja relacionada diretamente à de Poe, entretanto, percebemos que em sua literatura sobeja o sobrenatural, seja pelos caminhos desvelados por Poe ou pela literatura gótica, seja pelas vias dos mitos e contos primordiais da oralidade.

Voltemos nossa atenção agora aos contos de Poe em *Antes das primeiras estórias*. O livro reúne quatro contos em que podemos destacar um trabalho aprimorado com uma estética que coloca em relevo a atmosfera de suspense e

mistério, chegando, em alguns casos, ao trabalho com o estranho e com o fantástico. Três contos – “O mistério de Highmore Hill”, “Cronos kai anagke (Tempo e destino)” e “Caçadores de camurças” – foram publicados por *O Cruzeiro* e tal publicação ocorreu em virtude de esses contos terem sido premiados por concursos que a referida revista promoveu. O quarto conto – “Makiné” – foi publicado por *O Jornal*. Ambos os veículos eram de grande popularidade no mercado jornalístico no início do século XX e, sendo assim, Rosa começa sua carreira de uma forma nada modesta em termos de recepção. Obviamente ele não era o Rosa de depois, pois nunca somos os mesmos em momento algum.

Destacaremos, neste artigo, dois dos supracitados contos – “O mistério de Highmore Hill” e “Cronos kai anagke (Tempo e destino)” – por uma questão de espaço e também de prioridade, já que elegemos aqui a literatura fantástica como recorte analítico. Mas, para oferecermos uma visão mais abrangente do livro, trataremos rapidamente dos dois outros contos.

O conto “Caçadores de camurças” é ambientado em um pequeno vilarejo camponês suíço; nele os protagonistas são dois amigos, Uly e Ruedi, os melhores caçadores da região. À maneira dos contos primordiais orais, que deram origem aos contos de fadas, o enredo é construído por intermédio de uma disputa que Lisel, “o rosto mais lindo da aldeia” (ROSA, 2011, p. 74), lança para os dois amigos: aquele que matasse e trouxesse para ela uma camurça lendária excepcionalmente enorme conhecida como Blitz, o relâmpago. Nos contos de fadas é frequente esse tipo de estruturação narrativa que tem como elemento desencadeador da trama uma provação, são vários protagonistas que, para conseguir ficar com a sua amada, têm que provar que são capazes de fazer algo, ou melhor dizendo: que são mais capazes do que outros personagens.

Se tomarmos os dispositivos teóricos propostos por Todorov ou por outros teóricos da literatura fantástica, percebemos que o conto não se encaixa rigorosamente no campo dessa literatura. Nele encontramos, todavia, um forte trabalho estético com a ambientação de tensão, mistério, suspense e medo. Na caçada à camurça Blitz, o narrador põe relevo sobre os perigos enfrentados pelos caçadores e representados por intermédio de um espaço completamente íngreme e por condições climáticas nada favoráveis ao contato humano, conforme podemos verificar na passagem seguinte:

Retomou depois a marcha, agora com mais cuidado, esgueirando-se de fraga em fraga, grimpendo penedias de gelo, o olhar exercitado a devassar o deserto branco; seguia sempre contra o vento para que o olfato agudo dos animais não o farejasse através da brisa (ROSA, 2011, p. 81).

O espaço delinea a jornada de tensão vivida pelos dois caçadores. A tensão, o suspense e o medo são gerados não só em função de o leitor não saber qual dos caçadores conseguirá cumprir a tarefa arquitetada pelo capricho de Lisel, porém são deflagrados muito mais em decorrência da possibilidade de morte experimentada pelos caçadores que se aventuraram a cumprir a tarefa.

Para alguns teóricos, como Rafael Llopis (1985), os contos que desencadeiam o horror podem ser construídos de várias formas, porém o elemento que os enlaça em uma similitude é o trabalho com a morte:

Tanto en uno como en otro caso, el terror está ligado a la muerte: bien a los últimos momentos que la preceden, bien a lo que empieza después de ella. Pero son dos miedos muy distintos, el primero común a los animales y al hombre, el segundo específicamente humano y en plena evolución (LLOPIS, 1985, p. 94).

No primeiro tipo, é o medo da morte que engendra a trama e nesta nem sempre aparece o trabalho com o sobrenatural. No segundo tipo, o medo é desencadeado por eventos que acontecem após a(s) morte(s), eventos que se entretecem na maioria das vezes por intermédio do sobrenatural. No caso do conto de Rosa, temos o primeiro tipo, uma vez que as personagens vivenciam situações onde o horror é provocado pela iminência das suas mortes.

A morte, no conto, pode ser desencadeada pelos perigos decorrentes do íngreme espaço, das gélidas e tempestuosas condições climáticas, da fúria das camurças ou da traição e perversidade humanas. Em um momento difícil, tenso e aparentemente solitário de sua caçada, quando está se preparando para apertar o gatilho de sua arma contra Blitz, Uly é surpreendido quase que fatalmente por um tiro. A bala atinge a sua orelha esquerda, arrancando parte dela e ele só consegue ver o vulto do seu inimigo. Nós, leitores, conduzidos pela onisciência do narrador, sabemos que o inimigo de Uly é o seu “amigo” Ruedi. Este, em um momento posterior da caçada, é quem se posiciona em frente à perseguida camurça, mas o embate final tira-lhe a vida, pois recebe “no ventre a marrada brutal do animal” (ROSA, 2011, p. 86) e despenca no abismo. Uly tenta salvar o seu “amigo” em vão. Antes de morrer, Ruedi aperta de leve a mão de Uly, como a sugerir um pedido de perdão, gesto esse não interpretado dessa forma por Uly. Percebendo a invalidade da caçada e do cumprimento da caprichosa tarefa, Uly caça a camurça, mas não a entrega a Lisel; ele entrega o corpo morto de Blitz ao insuportável guarda-caças Tschober para que este seja recompensado com a mão de Lisel. No final, o sangue de Ruedi e da camurça parecem migrar para a composição pictural do espaço que o narrador nos apresenta: “O rosicler do crepúsculo alpino pincelava os gelos da montanha, denteada e enorme, com todos os matizes do vermelho, num incêndio esplendoroso” (ROSA, 2011, p. 88).

Como se pode perceber com esse conciso relato sobre o enredo, o conto não se traduz apenas em uma história de caçadores ou de heróis, ainda que esse último vocábulo apareça ao final; ele fala-nos, antes, de tensões, medos e riscos que ocorrem em função das paixões humanas; aborda a fragilidade não só do nosso corpo e da nossa vida, mas da nossa fatal fragilidade em relação às emoções e vontades. O sangue que faz nossos corpos pulsarem conota a pulsão do homem pelos jogos de poder, e a simbiose entre sangue e natureza, registrada cromaticamente ao final, instiga essa leitura. Ainda que ambientado na Suíça, distante das veredas mágicas dos sertões brasileiros, já se pode entrever nesse conto um trabalho em que Guimarães Rosa procura dar à elaboração artística do espaço em contato com o homem. Vocábulos incomuns são da ordem da geografia e cultura suíças. Outros vocábulos incomuns ou fora do uso corrente estão nesses contos da coletânea em análise, bem como nas narrativas que os sucedem e que consagraram seu autor.

O conto “Makiné” é o único da coletânea ambientado no Brasil, em Minas Gerais. Todavia, a Minas que Rosa descortina ao seu leitor é aquela imaginada em um tempo mítico. O conto enreda uma história sobre um Brasil antes de Cabral, um Brasil visitado por egípcios, etíopes e outras nações asiáticas e africanas, todos em busca das riquezas da terra. Rosa nos fala de um tema já muito cultivado, mas que assume frequentemente entonações místicas e míticas – um Brasil muito longe do que conhecemos, uma terra visitada por povos diversos, jamais pensados por nós, um Brasil do mito Sumé.

A narrativa inicia-se com a figura da personagem principal Kartpheq que aparece à boca da gruta mineira e contempla o campo. O espaço aberto do

campo e o fechado da gruta é que configurarão toda a trama que levará ao conflito e ao desfecho fatal e mítico. A Gruta de Maquiné é localizada em Cordisburgo, Minas Gerais, cidade onde nasceu Guimarães Rosa. Percebemos, então, que o conto se constitui como uma forma de o seu autor explorar ficcionalmente sua terra natal e para isso ele recolhe mitos que o ajudarão a enlaçar uma das histórias possíveis e imaginadas sobre aquele espaço.

Kartpheq, o astrólogo, o mago, representa um ser místico, cujos saberes são inalcançáveis por aqueles que o acompanham. Por isso ele decide ficar com alguns servos no local, enquanto o restante do grupo segue sua jornada. Sua ambição é encontrar os diamantes que Sumé ou Summér havia ocultado na gruta. Segundo Cascudo (2000), os leitores que tiverem ciência da história de Sumé saberão que este seria uma figura mítica que aparecera aos indígenas brasileiros antes da chegada de Cabral para ensinar-lhes as artes do plantio e as regras morais. Uma localidade mineira, São Tomé das Letras, recebe o seu nome em função do mito Sumé ou São Tomé, homem de elevada virtude e saber que havia deixado sinais em pedras e ensinamentos aos habitantes daquelas paragens.

Kartpheq acreditava-se mago como Sumé, mas sua relação com os índios não era pacífica como a de seu antecessor, ele maltrata e quer sacrificar os índios. A conjunção entre violência e ambição gerará para Kartpheq o seu destino trágico. Quando ele se opõe aos indígenas em um ritual construído com base em sacrifícios, gerando um horror natural pela descrição das cenas, recebe a punição e é soterrado pelas pedras nas galerias da gruta. A ambientação de todo o trecho em que acontece o ritual de sacrifício, bem como do trecho posterior em que Kartpheq é paulatinamente soterrado colore-se pelas tintas do horror. A cena do sacrifício da criança tupinambá é construída de forma pictural e nela Kartpheq confirma sua relação com as forças malignas do universo:

E por três vezes Kartpheq invocou Baal-Moloch, o soturno-morcego, que tem dois olhos na frente e dois na nuca – dois fechados e dois abertos – quatro asas nas costas – duas dobradas e duas espalmadas – e mais duas na cabeça. Depois ergueu com a mão esquerda o primeiro menino, que esperneava aos gritos. O cutelo riscou no ar um reverbero de sol, e a cabecinha podada caiu no fogo, por entre o borrisco de sangue (ROSA, 2011, p. 47).

A cena citada ilustra o trabalho com a ficcionalização mítica. Nesse caso, o autor recupera, no enredamento da história ambientada nas antigas e míticas grutas das minas gerais, um mito antiquíssimo e malévolos. Trata-se de Baal Moloch, ou Molekh, Moleque, divindade cultuada em Cartago, a quem os adultos, segundo Funari (2009), ofereciam crianças sacrificadas com o objetivo de alcançar dádivas ou evitar desgraças. A dádiva que Kartpheq queria alcançar eram, como já pontuamos, os diamantes de Sumé, possivelmente escondidos nas fantásticas grutas; contudo o que ele alcança é a sua desgraça, já que os tupinambás se revoltam e decidem soterrar o malvado mago. Ele encontra os diamantes, mas acaba encerrado para sempre na gruta, junto com os três companheiros fenícios que haviam ficado com ele nas terras brasileiras. Soterrados vivos, eles se tornam tão míticos quanto os míticos diamantes. A cena de soterramento e a cena dos sacrifícios têm em sua base de constituição ficcional o trabalho com o medo da morte, como ficou ilustrado teoricamente na breve análise que fizemos de "Caçadores de camurças". Nos dois casos, podemos dizer que os enredos privilegiam um questionamento fundamental que nos acerca enquanto seres humanos, como defende Llopis: "¿Hasta qué punto conoce el hombre la muerte?" Entendemos que esse trabalho cria uma atmosfera

que contribui para que a recepção do conto possivelmente seja realizada de forma a abarcar uma atmosfera de tensão, hesitação e suspense.

Seguindo o mesmo princípio estético de construção do conto “Caçadores de camurças”, “Makiné” alça o espaço ficcional como constituinte imprescindível para a elaboração do enredo. O trabalho com os espaços, no caso de “Makiné”, orienta-se pela construção por antagonismos: o fechado e o aberto, o baixo e o alto, sendo que os primeiros elementos (fechado e baixo) constituem-se como disfóricos ou negativos, na semântica do enredo, e os últimos (aberto e alto) como eufóricos ou positivos. O fechado encerra mistérios que talvez seja melhor que fiquem ocultos, e isso fica bem pontuado nas últimas palavras do narrador: “Assim, é bem pouco provável que se descubram algum dia os diamantes de ‘Sumé’ e os restos dos quatro fenícios entranhados vivos nos ocios subterrâneos de Makiné” (ROSA, 2011, p. 51).

Vimos que o espaço é de extrema importância para a deflagração da atmosfera de tensão, medo, mistério e suspense em “Makiné”, recurso composicional que parecer ser a tônica de todos os contos de Rosa recolhidos na coletânea em análise. Sendo assim, é por esse caminho investigativo – da importância da construção dos espaços ficcionais para a deflagração do insólito – que começamos a analisar o conto “O mistério de Highmore Hall”. Esse conto possui uma atmosfera marcadamente construída à maneira de Poe e, talvez, por isso, seja um dos contos do jovem Rosa que tenha tido mais enfoque no campo dos estudos acadêmicos, como o artigo de Wilson Madeira Filho (2000) “Retorno a Highmore Hall”, que possui como um dos focos de análise a investigação dos nomes e dos sentidos por eles deflagrados; o artigo de Luís Eduardo Wexell Machado (2009), cujo objeto de análise é o referido conto de Rosa e outro da mesma coletânea, “Tempo e destino”; e o estudo em que Braulio Tavares (2008) procura mostrar como a literatura inicial de Rosa filia-se a uma “*pulp fiction*”, uma literatura afeita ao trabalho com a aventura, a fantasia, o fantástico, o horror, e que tinha como principal veículo as revistas que circulavam em meio a um grande público.

No seu estudo, Luís Eduardo Wexell Machado (2009) associa o conto “O mistério de Highmore Hall” ao célebre conto de Edgar Allan Poe “A queda da Casa de Usher” e a associação é muito bem realizada, na medida em que, de fato, os dois contos possuem elementos ficcionais e enredamentos muito similares. Em ambos, o espaço central é uma casa antiga, um solar de uma família tradicional na região em que se situam. O conto de Rosa foi publicado com ilustrações de Chambelland que procuram plasmar em caracteres picturais todo o clima de mistério e horror que habitam o interior da narrativa. O enredo, que se desenvolve na Escócia, inicia-se através de um longo diálogo entre o jovem médico Angus Dumbraid e Tragywyddol, guardião do castelo Duw-Rhoddoddag, situado nas cercanias da mansão dos Highmore. O velho guardião logo assume a função de narrador e relata a Dumbraid a sinistra e misteriosa história que envolve Highmore Hall. Depois do falecimento de sua esposa, sir Elphin, dono do castelo Duw-Rhoddoddag, passa a frequentar o castelo de sir John Highmore, que era casado com a bela lady Anna. Os dois somem, não deixando rastros. Sir Elphin deixa para trás um filho e uma fortuna e seu paradeiro é desconhecido pelos quinze anos desde que sumira com Anna. Como se pode perceber, a trama se abre pela narração de uma história misteriosa, mas o centro do mistério, para os habitantes do local, parece ser não o triângulo amoroso e o posterior sumiço dos amantes, mas aquela mansão tão sinistra e que acolhe em seu interior um homem, sir John, que optou por uma vida de extrema solidão, como que à espera de sua amada. A mansão é assim descrita

por Tragywyddol: “lura de raposa”; “o velho casarão não é nada convidativo, e menos ainda o é sir John, que vive lá enfurnado como uma coruja” (ROSA, 2011, p. 16). A expressão “lura de raposa” já dá mostras do sentido que o casarão dos Highmore tem para a comunidade do vilarejo e a outra expressão – “nada convidativo” – reforça o sentido não só de mistério atrelado ao castelo mas de lugar que causa medo. A descrição do dono do casarão é realizada de forma atrelada à descrição do próprio casarão, o que acontece reiteradamente, de maneira a significar que ambos são um só. Tragywyddol parece não conceber um sem o outro – o homem e seu espaço – ambos sinistros:

Despediu os criados de Highmore Hall, conservando apenas dois homens do clã de Lleoddag, da absoluta confiança. E até hoje não deixou mais a velha casa. Nunca mais sorriu. Parece uma alma do outro mundo! O castelo vai se desmoronando aos poucos. O vento oeste já derrubou o torreão grande; de muros nem sombra resta. Mas ao velho urso pouco se lhe dá que Highmore Hall se escombre num montão de pedras, cobertas de silvas e espinheiros. Não recebe visitas, não acolhe viajantes; tampouco viaja. Para mim o homem enlouqueceu. E é por isso, dr. Dumbruid, que nem por todo o ouro da Austrália eu entraria naquele antro de demônio!... (ROSA, 2011, p. 16-17).

Toda a pintura que Tragywyddol faz do castelo e do seu dono tem por intento, de certa forma, demover Dumbruid da ideia de continuar sua jornada. O estado de desmoronamento de Highmore Hall, como lembra Machado (2009) em sua análise, pode ser associado à imagem de “queda” da Casa de Usher, de Poe; bem como a loucura de sir John se assemelha à de Usher. As palavras finais da descrição transcrita funcionam como última tentativa para afastar a possibilidade de Dumbruid seguir sua viagem até Highmore Hall, porque esse local é designado como antro do demônio. O vocábulo demônio desencadeia a imagem do maléfico e do sobrenatural, contudo ainda assim Dumbruid segue sua jornada e, após essa sinistra descrição feita por Tragywyddol, o próprio narrador é quem oferecerá ao leitor a descrição do casarão, que vai, como ele assevera, justificar as antipatias que os moradores do vilarejo nutrem por aquele espaço e pelo seu dono:

O casarão cinzento, denegrado, meio desmantelado, acorava-se no alto da colina, rodeado de paisagem tristemente árida. Reinava em torno a desolação e o silêncio. O lago avançava num golfo estreito e alongado, apertado entre as costas rochosas. O solo pedregoso e nu de vegetação estendia-se em ondulações crescentes para o norte, onde negrejavam os cimos dos Grampians. E vapor opaco baixava continuamente, velando o horizonte com brumas espessas. A gente de Glenpwy nunca chegava até lá, e raramente algum pescador de salmão abicava aquela margem do lago (ROSA, 2011, p. 19-20).

A bizarra pintura que o narrador realiza do espaço é justificada, já que nele se concentra o enredamento do conto e o motivo de ele estampar-se como título. O espaço é topofóbico, o contrário das topofilias descritas por Bachelard (1996), uma vez que abriga o ódio, a repulsão, a decadência, a infelicidade. Os tons usados para a pintura discursiva do castelo coincidem com essa topofobia (“cinzento, denegrado, meio desmantelado”) e, ao redor dele os tons também reforçam o aspecto sombrio e soturno, pois a paisagem recebe tons negros (“negrejavam os cimos”) e opacos e nebulosos (“vapor opaco”, “brumas espessas”). O lago diante dele se estreita, aperta-se por entre as rochas, como a reiterar a ambiência de sufocamento, de clausura, ou seja, mesmo no espaço aberto, a imagem que se tem é a de fechamento, de um espaço sem saída. Para avigorar esse sentido de clausura que paradoxalmente tem esse espaço aberto, o

lago, o narrador o descreverá, em uma passagem adiante, da seguinte forma: “as próprias águas estagnavam-se dormentes, faltas de vida” (ROSA, 2011, p. 21).

A casa e o espaço ao redor dela sofrem, na ótica do narrador, o processo de zoomorfização (“paisagem tristemente árida”), ideia que confirma a relação simbiótica entre o casarão e o seu dono, sir John Highmore. A zoomorfização do casarão e seus arredores contribui para a constituição de um espaço muito típico nas narrativas fantásticas, especialmente quando nestas a atmosfera de horror prepondera, trata-se do cenário “alucinante”, que é desenhado discursivamente de forma desfigurada, aberrante (FURTADO, 1980, p. 120). O isolamento do casarão, do seu dono e da paisagem que os circunda também contribui para o desencadeamento do insólito.

Logo após entrar em contato efetivo com esse espaço e com o velho Highmore, cuja doença “consistia numa alarmante desorganização mental, com manias extravagantes, fobias de louco” (ROSA, 2011, p. 20), Dumbruid se arrepende de sua vinda, mas leva adiante sua tarefa, e passa a cuidar do doente e a vegetar “na clausura monótona, úmida e bafienta daquelas ruínas” (ROSA, 2011, p. 21). Se na primeira parte da narrativa prevaleceram os espaços externos, na segunda parte, quando Dumbruid já se encontra no casarão, prevalecem os espaços fechados. Essa construção gradativa e alternada dos espaços – externos e depois internos – não se dá ao acaso, pois, com ela, é como se o narrador conduzisse os seus leitores ao passeio macabro por todos os espaços misteriosos da história que conta: o casarão vizinho, os arredores, a casa e sua fachada sombria, o interior da casa, o gabinete de Highmore e o porão, onde se aloja o horror, como veremos adiante.

Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, admite que a elaboração do espaço deve ser planejada minuciosamente para compor a unidade de efeito, e os espaços fechados funcionam como uma moldura, que tem a força de manter conservada a atenção para que o almejado efeito não se disperse (POE, 2001, p. 918). Por isso, o narrador do conto investe na caracterização sombria do espaço interno do casarão: “Os móveis eram antigos e em péssimo estado, e ratazanas enormes cruzavam-se de corrida, passando das fendas do soalho para os orifícios das paredes” (ROSA, 2011, p. 21). Enclausurado nesse espaço, Dumbruid começará a tecer em sua imaginação a possível história de amor e tragédia que ali ocorrera. Fora isso, seu passatempo era o de matar os ratos que invadiam seu aposento sombrio. Nessa brincadeira macabra, descobre um rato que carregava um pequeno volume em suas costas. Desfeito o embrulho, viu-se frente a uma mensagem parcialmente apagada, escrita em vermelho, sobre um pequeno pedaço de pano:

... só Deus poderá
... de tão horrorosa, prisão! So-
correi-me por tudo ... (ROSA, 2011, p. 24).

Dumbruid chegou a cogitar a presença de calabouços e prisioneiros naquele castelo, mas, agindo racionalmente, preferiu afastar essa hipótese tão sinistra e até supor que se tratasse de uma brincadeira de seu paciente. Logo após uma melhora do velho Highmore, ele vai embora e somente retorna, depois de longos meses, quando este o convoca de novo para prestar-lhe seus serviços de médico. No seu retorno, Dumbruid entrará em contato com situações que desencadearão um horror hiperbólico e grotesco. O castelo se torna, nesse retorno, mais sombrio e macabro, o velho encontra-se mais neurótico, tomado pelo medo de uma maneira obsessiva. Os espaços interno e externo encurralam

o médico também: “Apesar da resistência dos seus nervos sadios, sentia-se esmagado pelo local, pela hora e pela tempestade” (ROSA, 2011, p. 26) e compreendeu que tinha medo. Como ensina Lovecraft, a “emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 01). No caso de *Dumbrail* é exatamente isso que ocorre, uma vez que ele tem índices de que algo naquele castelo se encontra fora dos limites da normalidade, mas não tem a certeza do que realmente seja e espera temeroso que algo insólito e terrível aconteça de repente.

Dumbrail funciona, na narrativa, de certa maneira, como um duplo nosso, pois ele é quem vai hesitar e sentir medo. Geralmente as escolhas de interpretação e de postura do leitor encontram-se vinculadas a performances discursivas dentro da própria narrativa. Noël Carroll argumenta sobre esse tema em relação à literatura e ao cinema de horror, porém podemos pensá-la no campo da literatura fantástica de uma forma geral. Carroll designa esse procedimento como efeito de espelho: “as emoções dos personagens e as do público estão sintonizadas em certos aspectos importantes, como podemos facilmente observar numa matinê de domingo no cinema do bairro” (CARROLL, 1999, p. 34). Dito de outra forma, se as personagens se espantam diante de um evento sobrenatural, os leitores provavelmente espelharão esse espanto. Assim, em “O mistério de Highmore Hall”, *Dumbrail* propicia a instauração do efeito de espelho, que intensifica uma recepção pautada pelo horror. O leitor da narrativa fantástica deve cumprir algumas exigências, de acordo com Italo Calvino: “exige que se sepa, a un mismo tiempo, distinguir y mesclar ficción y verdad, juego y espanto, [...] es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente” (CALVINO, 1985, p. 43). Os múltiplos níveis, no caso do conto de Rosa, serão estreitados pela visão horrível que *Dumbrail* terá quando adentrar o gabinete de sir John e passar a assistir a uma “horrível cena de pesadelo”. Lá fora ocorria a tempestade, mas ela invadia o interior da casa por intermédio dos relâmpagos e estes passam a ter a função de iluminar os mínimos detalhes do quadro horroroso:

De pé, hirto, os olhos esbugalhados, os cabelos arrepiados, o castelão tremia, levando as mãos á frente, num gesto instintivo de defesa. E diante dele via-se um corpo hediondo, nu, hisurto, negro, sujo, a escorrer água, os ombros largos sustentando a juba cerdosa de uma cabeça e a grenha barbuda de um rosto bestial. Os olhos faiscavam chamas de ódio – olhos de leopardo numa cara de gorila. E o mais terrível era que esse monstro falava, ou antes rugia, com sotaque absurdo, com voz entrecortada, exprimindo-se dificilmente mas numa entonação feroz e decidida (ROSA, 2011, p. 27-28).

O que se ressalta nessa cena é a maneira muito bem arquitetada como o narrador apresenta o monstro/ sir Elphin. O modo de composição é o da similitude das formas – o homem animalizado pelas decadentes e pavorosas condições de sobrevivência, o homem-animal, o animal-homem. Nesse sentido, o grotesco da cena é obtido pelo recurso da animalidade. Como pontua Maria João Simões, esse recurso é construído quando o “escritor estabelece muitas vezes comparações com animais ou ‘empresta-lhe’ características animais, ou, ainda, adiciona-lhe pormenores de corpos de animais” (SIMÕES, 2005, p. 47-48), como temos na descrição de sir Elphin/ monstro, seus olhos são de leopardo, a cara de gorila, sua voz, um rugido, e a entonação, feroz.

Na sequência, *Dumbrail* terá acesso à história, que escutara pela voz de *Tragywyddol*, agora contada na versão de sir Elphin, versão esta ditada pelo pavor, pelo ódio e pelo mais intenso horror. Os dois amantes (*Elphin Lawen* e

Anna Highmore) foram presos por sir John Highmore em um calabouço no porão do castelo. Vale observar que o conto se constrói por meio de uma gradação de espaços que colabora para o efeito de horror que solapa o seu leitor nas últimas linhas. Tal gradação é realizada de forma a apresentar do espaço externo ao interno e, no interno, do alto ao mais baixo (o porão). Esse movimento instaura uma rede de sensações relacionadas, como já assinalamos anteriormente, à clausura, ao sufocamento. Sir Elphin relembra “os momentos de horror, os soluços, os sofrimentos, os desesperos!...” (ROSA, 2011, p. 28). A palavra horror aparece na narrativa de sir Elphin inúmeras vezes para tentar plasmar discursivamente aquilo que, na sua opinião, era indizível, como ver a mulher amada morrer, vê-la apodrecer, usar seus ossos para cavar um túnel na tentativa de sair daquele pavoroso lugar e fugir do destino trágico que lhe fora imposto por John Highmore. Depois do desabafo construído pelo ódio, tristeza, terror e desejo de vingança, sir Elphin fala para seu inimigo: “Despede-te agora da vida, pois vou arrancar-te o coração para rasgá-lo nos meus dentes!...” (ROSA, 2011, p. 30). Da soleira da porta, Dumbraid viu as mãos de sir Elphin “avançarem crispadas, com as unhas pretas, compridas, aguçadas...” (ROSA, 2011, p. 30). A cena seguinte é a de sir John arregalando os olhos, gemendo e caindo, morto de medo. Conforme se nota, instala-se uma ambiguidade no final, porque, pela elipse, o leitor não sabe se sir Elphin chegou a tocar no seu inimigo, mas tem a certeza de que a causa de sua morte foi o medo.

Na esteira de “Caçadores de Camurças” e “Makiné”, “O mistério de Highmore Hall” tem como elemento propulsor do medo a morte. E, como afirma Stephen King, a morte, no filme de horror “é quando o monstro te pega” (KING, 2003, p. 129). Nesse conto, Rosa, usa a imagem do monstro, que de fato é um homem, e que será responsável pela morte daquele que o prendeu. Entretanto, sabemos que o monstro é uma metáfora para, de forma ficcionalizada, colocar em questão o nosso medo daquele que é o “rito de passagem verdadeiramente universal” (KING, 2003, p. 129): a morte, que é o acontecimento pelo qual todos, sem exceção terão que experimentar, mas sobre o qual menos sabemos. A morte, podemos dizer, é um evento muitíssimo insólito. Se tivéssemos que enquadrar esse conto na tipologia proposta por Todorov (2004), ele exemplificaria o gênero estranho, visto que toda a ambiência insólita que perpassa a narrativa é racionalmente explicada ao final; todavia, como ficou ressaltado em nossa análise, o que mais nos interessa é o trabalho bem cuidado de composição estética que tem em sua base a instauração de uma ficção do medo, de uma literatura de horror e esta se hiperboliza quando ao final temos um quase morto, sir Elphin, que mata de medo o seu oponente, que tinha muito medo da morte; não fosse assim, ele não teria buscado ajuda médica para as suas doenças.

Em “Chronos kai anagke (Tempo e Destino)”, o leitor não encontra a morte como temática central, mas será um conto em que o trabalho com eventos extremamente insólitos instigarão o leitor a pensar na vida como um jogo que é movido pelo tempo e pelo destino. Obviamente esses dois elementos, que aparecem antropomorfizados no decorrer da narrativa, em sua simbiose, “riscam” o traçado dos seres humanos da vida para a morte.

O conto é ambientado em uma estação balneária do sul da Alemanha, onde ocorria um campeonato de xadrez. Zviazline, protagonista da narrativa, é um jovem ucraniano e pobre enxadrista, que almejava ganhar o prêmio para casar-se com sua amada Ephrozine. Diante dos outros enxadristas, o “jogador moço e sem passado” (ROSA, 2011, p. 56) era uma insolência. Antes do campeonato, ocorreram algumas reuniões para partidas de treinamento. Em suas primeiras

jogadas contra um grande mestre enxadrista, ele ainda se fazia tímido diante das pedras do jogo, mas paulatinamente a calma foi se instaurando magicamente nele, as jogadas se transformaram de forma súbita, e a sua vitória aconteceu, fato que deixou irritadíssimo o maduro enxadrista oponente. Até aqui, temos uma narrativa desprovida de elementos e eventos insólitos, mas, a partir desse momento, toda trama girará em torno de um enredamento que traz em sua arquitetura recursos elaborados da literatura fantástica.

Assim que o silêncio se instaura no ambiente, após a saída do seu oponente da mesa, Zviazline nota a presença de um ser muito estranho:

E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobranceiras oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico (ROSA, 2011, p. 58).

O narrador, valendo-se de sua onisciência, observa que, se o jovem enxadrista não tivesse tão absorto, teria notado que a abrupta inspiração e mudança no jogo “coincidira com a chegada do bizarro personagem” (ROSA, 2011, p. 58). A descrição física do bizarro ser conduz o enredamento para o modo fantástico de construção narrativa, e o seu comportamento irá contribuir ainda mais para o estranhamento entre as personagens e possivelmente entre os leitores, conforme o efeito de espelho a que nos referimos anteriormente. Ele ri ostensivamente em um gesto vocal que se assemelha a um “cacarejar ou crepitar abafado” (ROSA, 2011, p. 58), gesto não humano, mas animalesco, em uma caracterização que também se assemelha a uma figura grotesca. Sua fala, que vem na sequência, endossa a sua distância em relação ao mundo dos homens: “— Enfim, já se começa a compreender e a jogar o xadrez entre os homens!” O narrador ressalta o “ar sobrenatural” (ROSA, 2011, p. 58) da “esdrúxula criatura” (ROSA, 2011, p. 59).

Ao voltar ao hotel, Zviazline não consegue se desvencilhar daquela imagem tão insólita, e começa a pensar até se já havia visto em sonho “aquela fâcies de ave-rapineira”, “aquela inconfundível figura de duende” (ROSA, 2011, p. 59). Em sua noite, somente pesadelos habitaram e ele não volta mais ao clube, deixando para retornar só no dia do início da competição. Mas, antes da competição, o narrador sugere que um dos outros enxadristas havia sido visto dando dinheiro e instruções para um empregado do hotel. No dia do campeonato, Zviazline bebe um café e coisas estranhas começam a acontecer com ele. O narrador nos segreda que nem o próprio Zviazline saberia contar direito. E aqui temos a informação de que o informante do narrador havia sido o protagonista da história, o jovem e pobre enxadrista. Isso significa que todo o relato que chega ao leitor foi elaborado por Zviazline e reelaborado pelo narrador.

Zviazline sai pelas ruas, toma um automóvel, que se dirige para a periferia da cidade, tudo isso ocorrendo como se ele estivesse sendo guiado por um “chamamento superior e invisível” (ROSA, 2011, p. 61). Até que ele chega às ruínas do medieval castelo de Fuchsenberg. Mais uma vez temos, nos contos do jovem Rosa, a seleção de uma ambientação que se assemelha à narrativa gótica. Desse momento em diante, a descrição espacial será feita de forma exaustiva, como para forçar o leitor a entrar naquele espaço onírico, misterioso e fantástico juntamente com Zviazline. Primeiramente ele atravessa um corredor longo, lúgubre, silencioso. Uma pessoa ia à sua frente e tinha um rosto de cera. Tudo parece um sonho, mas ao mesmo tempo muito normal, dentro da semi-inconsciência de Zviazline.

Zviazline subiu atrás do guia a escada de caracol. Passaram por uma sala quadrada, cujos ladrilhos se alternavam, brancos e pretos, quadriculando um campo de xadrez. O moço contemplou sem espanto as figuras; esfinges de pedra espacejadas pelos escaques. [...]

Percorreram número infinito de salas semelhantes à primeira, variando apenas as posições dos trebelhos de mármore. E Zviazline perdeu a noção do tempo... Finalmente alcançaram uma porta acortinada de pesado reposteiro negro.

Ao entrar, avistou, no meio da vasta sala circular, dois homens assentados que se defrontavam, debruçados sobre uma mesa de xadrez com as peças enfileiradas.

De um globo pendente do teto abobadado, fosforeava uma luz pálida esverdeada, em tonalidades furtivas de fogo-fátuo, como a chama de círios acesos na claridade do dia. Em torno da mesa, único móvel ali existente, erguiam-se candelabros de bronze, sustentando tochas. E essa iluminação funérea, derramando-se pelo vasto aposento, caricaturava sombras esguias, como aventesmas (ROSA, 2011, p. 62-63).

A citação longa deve-se ao fato de ser importante no sentido de ressaltar como a representação do espaço será decisiva para a inserção das duas personagens insólitas que ocuparão, ao lado de Zviazline, a função de protagonistas da narrativa. A quantidade enorme de detalhes e a diversidade de formas, inclusive geométricas ("sala quadrada", "sala circular", "ladrilhos se alternavam, brancos e pretos, quadriculando um campo de xadrez") são a marca dessa ambientação. Aquele castelo medieval totalmente geometrizado em sua parte interna representa a maximização do espaço do tabuleiro do jogo de xadrez. O arranjo espacial é constituído de forma heterotópica, pois as heterotopias são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" e têm o "poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que em si próprios são incompatíveis" (FOUCAULT, 2001, p. 415; 418), espaços ao mesmo tempo reais e irrealis, conforme acontece no conto.

A composição espacial, nesse momento da trama, tem a forma de uma *mise en abyme*, uma vez que temos uma mesa de xadrez ("dois homens assentados que se defrontavam, debruçados sobre uma mesa de xadrez com as peças enfileiradas"), dentro de um castelo que se assemelha em sua composição arquitetônica e decorativa a uma mesa de xadrez, que por sua vez insere-se em um conto que tem por tema central um jogo de xadrez. A *mise en abyme* coloca em funcionamento dois planos: "o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema" (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Notamos por último, em relação à citação que destacamos do conto, que o espaço é composto de forma a por em relevo uma atmosfera mística, mítica e funérea, conforme se pode perceber nos elementos que compõem a iluminação do espaço: "luz pálida esverdeada, em tonalidades furtivas de fogo-fátuo, como a chama de círios acesos na claridade do dia"; "candelabros de bronze, sustentando tochas"; "iluminação funérea"; "sombras esguias". Essa composição corrobora para o possível e gradativo estranhamento do leitor. Nesse espaço insólito e construído no infinito de uma *mise en abyme*, Zviazline perde a noção do tempo e adentra uma região que pode ser caracterizada como uma passagem de limite e de fronteira, um espaço em que a personagem transita "da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador", "da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo ou da loucura" (CESERANI, 2006, p. 73). O protagonista oscila dentro de duas dimensões diversas, mas a um só tempo inseparáveis e é por esse motivo que temos desenhado no conto o abismo provocado pelos vários xadrezes.

Os dois personagens que se encontravam debruçados sobre uma mesa de xadrez eram o Tempo e o Destino. Zviazline havia sido o eleito para assistir àquela partida e absorver inusitados ensinamentos. O Destino (o grotesco ser que apareceu no clube) apresenta-se ao jovem e apresenta o seu amigo Tempo, que tinha “barbas e cabelos cor de neve”; depois conta ao jovem a história do mito de Prometeu e do roubo do fogo sagrado dos deuses. Insolitamente, o Tempo assume a palavra e conduz Zviazline a uma viagem pela História: “como um filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar de toda a História. E viu papas e imperadores, e reis e guerreiros, e frades e bandido, e camponeses...” (ROSA, 2011, p. 67). Seu corpo ia sendo sacudido vertiginosamente, como se estivesse dentro de um ciclone:

Quando a velocidade chegou ao auge, tudo desapareceu; e invadiu-o a calma, uma sensação de plenitude, de glória tranquila. Ele zumbia agora na treva, como um grande besouro a gravitar em torno de dois sóis de fogo, enormes e coruscantes.

E a corrida foi diminuindo, diminuindo... Os dois sóis apequenavam-se, reduziavam-se, minimizavam-se... Já eram apenas o tremeluzir de vagalumes distantes... E ao cair, atordoado, Zviazline pôde reconhecer ainda neles os olhos penetrantes do homem das barbas brancas... (ROSA, 2011, p. 67-68).

O jovem enxadrista sai dessa insólita viagem aos poucos e, em uma gradação os elementos se transformam: o que eram sóis passam a ser vagalumes e depois olhos. Cabe lembrar que esse recurso é usado com muita frequência na ficcionalização de delírios, como é o caso do famoso delírio do Brás Cubas machadiano. A concretização do espaço onírico funde-se com o espaço da realidade e confunde-se com ele – o que pertence a um ou a outro muitas vezes é difícil discernir. São espaços que separamos por conveniência racional, mas sabemos que eles se intercambiam, se misturam.

Filipe Furtado defende que o espaço edificado pela literatura fantástica é fundamentalmente híbrido: “os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente” (FURTADO, 1980, p. 120): o cenário realista e o cenário alucinante, e é o jogo entre esses dois cenários que fará com que a narrativa desenvolva uma fenomenologia insólita, como é o caso do conto de Rosa em questão.

Zviazline percebe a importância do Tempo e do Destino, Ormazd e Ahriman, o bem e o mal necessários ao jogo da vida, observa como a vida oferece combinações e ao jogador é imprescindível cultivar o exercício da vontade que os homens herdaram de Prometeu. Depois, quando se dá conta, acorda na beira de um caminho e tudo lhe parece um pesadelo. Quando retorna à cidade, muitas surpresas: havia passado vinte dias e o campeonato já terminara, todavia quando lê o grande *placard*, no local do campeonato, surpreende-se: “Dmitri Zviazline Dimitrioff. 1º lugar no torneio! Onze vitórias em onze partidas! Zviazline cria nova teoria do xadrez!” (ROSA, 2011, p. 68).

A explicação que cria para o acontecimento que experimentara é a de que ele ficara jogando com o Tempo, Khronos, e viajando pela História, enquanto o Destino, Anagke, o havia substituído no torneio, alcançando insólita vitória, tramada pelos fios da ciência, pois como ensinara Anagke a Zviazline: “através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos” (ROSA, 2011, p. 64). Entretanto, sendo jogo, arte ou ciência, a questão não se encerra, o xadrez continuará sendo jogado, fará com que os seus jogadores se transportem para um mundo imaginário com reis, rainhas, peões, cavalos, bispos, torres, um mundo

geometricamente quadriculado, de onde não se pode deslizar aleatoriamente. O conto também parece não se encerrar, na medida em que ao leitor sobra a dúvida, ou hesitação, como diria Todorov. Mas será mesmo que Zviazline foi entorpecido por drogas? E como ele estava no clube e ao mesmo tempo no mundo do Tempo e do Destino? Qual dos jogos é verdadeiro? Eis como Rosa, em sua juventude, orchestra de modo tão estético a atmosfera de um fantástico puro, aos moldes todorovianos.

Não queremos defender a ideia de que o jovem Rosa seja idêntico, em seu fazer estético, ao Rosa “maduro”, isso seria impossível, porque conforme pontuamos no início do artigo, apropriando-nos das palavras de Rosa, o bonito e importante nesse mundo em que vivemos é que as coisas e as pessoas, especialmente as pessoas, não se encontram nunca terminadas, elas estão em contínua mutação. Sobre essa questão, Mia Couto, ao fazer a apresentação do livro *Antes das primeiras histórias*, assim se expressa:

Cada escritor procura, nessa ausência de lugar, o seu universo único. Essa procura faz-se para além daquilo que ele próprio pode entender. Porque essa criação se furta ao território da racionalidade. A maior parte das vezes, os escritores escrevem exatamente porque não sabem. E quando sabem eles escrevem para deixarem de saber.

Tal como aconteceu com Rosa, não parece haver nos primeiros textos de Saramago algo que faça adivinhar o estilo já maduro e que, depois, ficou consagrado como marca pessoal do autor. E, no entanto, já há qualquer coisa nas primeiras criações que indiciam uma inquietação, e atuam como a forja do que seria não exatamente um ‘estilo’ mas um idioma particular. (COUTO *apud* ROSA, 2011, p. 07).

Defendemos que esse “idioma particular” esteja vinculado a um fazer estético que se delineia pelos fios do fantástico e que este pode ser enredado de várias formas, seja com um diabo no meio do “redemunho”, seja com um diabo no meio de um jogo de xadrez; seja com um homem que, saindo monstruoso de um porão, traz em seus olhos o olhar de um leopardo, seja como aquele outro homem que se olha no espelho e vê que traz dentro de si uma grande onça e que procura minuciosamente aprender a não ver em si os traços do felino. Esse fazer estético fantástico de Rosa respalda-se no trabalho com a fantasia, seja ela crivada pelo horror ou pela magia, e aparece, na superfície das narrativas na caracterização de uma personagem, no delineamento do tempo, no desenho dos espaços realistas ou alucinantes, e também numa linguagem que recria vocábulos e reinventa, com isso, mundos possíveis.

GAMA-KHALIL, M. M. The Fantastic Literature of Guimarães Rosa *Before His Other Stories*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 141-156, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CALVINO, I. La literatura fantástica y las letras italianas. In: BORGES, J. L. et. al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. p. 37-56.

- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: _____ et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (Ditos e Escritos III). Org. e sel. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.
- FUNARI, P. P. (Org.). *As religiões que o mundo esqueceu*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- KING, S. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LLOPIS, R. El cuento de terror y el instinto de la muerte. In: BORGES, J. L. et. al. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. p. 91-104.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MACHADO, L. E. W. O fantástico em O mistério de Highmore Hall e Tempo e destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa. **FronteiraZ** - Revista digital do Grupo de Pesquisa "O Narrador e as Fronteiras do Relato", São Paulo, PUC, v. 3, n. 3, p. 69-85, 2009.
- MADEIRA FILHO, W. Retorno a Highmore Hall. In: DUARTE, L. P. (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2000.
- POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- ROSA, J. G. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- SIMÕES, M. J. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: _____; MEINDEL, D. et. al. *O grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005. p. 39-53. Disponível em <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/docs/textos/2005_Grotesco.pdf>. Acesso em 17/05/2012.
- TAVARES, B. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em 15/05/2012; Aprovado em 05/06/2012

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Amarelo manga (TYM; CLD, p. 21)
Antonio Callado (RCR; BSSG, p. 78)
Cinema (TYM; CLD, p. 21)
Conto (FAS, p. 117; RGHA, p. 129)
Conto Maravilhoso (SMT, p. 87)
Dependência Cultural (ASSJ, p. 11)
Ditadura (MAK, p. 44)
Eça de Queirós (ASSJ, p. 11)
Edgar Allan Poe (FAS, p. 117; RGHA, p. 129)
Émile Zola (ASSJ, p. 11)
Espaço (MMGK, p. 141)
Estilo (TMA, p. 108)
Expedição Montaigne (RCR; BSSG, p. 78)
Fantástico (ALSC, p. 97)
Gótico (ALSC, p. 97)
Guimarães Rosa (MMGK, p. 141)
Horror (FAS, p. 117)
Identidade Nacional (RCR; BSSG, p. 78)
Irmãos Grimm (SMT, p. 87)
Ironia (RCR; BSSG, p. 78)
José Saramago (ISC, p. 54)
Leitura (JNPA, p. 35)
Literatura (JNPA, p. 35)
Literatura Comparada (RGHA, p. 129)
Literatura fantástica (MMGK, p. 141)
Literatura Francesa (ALSC, p. 97)
Literatura Hispano-Americana (TMA, p. 108)
Literatura Infantil (SMT, p. 87)
Loucura (ALSC, p. 97)
Machado de Assis (RGHA, p. 129)
Mallarmé (JNPA, p. 35)
Medo (FAS, p. 117)
Memória (MAK, p. 44)
Mito (TMA, p. 108)
Mundo enfermo (TYM; CLD, p. 21)
Narrativa (TYM; CLD, p. 21)
Narrativa fantástica (FAS, p. 117)
Nathaniel Hawthorne (FAS, p. 117)
Naturalismo brasileiro (ASSJ, p. 11)
Naturalismo europeu (ASSJ, p. 11)
Personagens (RGHA, p. 129)
Poesia (JNPA, p. 35)
Romance (ASSJ, p. 11; RCR; BSSG, p. 78; MAK, p. 44)
Romance contemporâneo (ISC, p. 54)
Romance português (ISC, p. 54)
Romantismo (ALSC, p. 97)
Símbolo (RCR; BSSG, p. 78)
Sonho (ALSC, p. 97)
Sordidez (TYM; CLD, p. 21)
Subjetividade (MAK, p. 44)
T. S. Eliot (JNPA, p. 35)
Teolinda Gersão (MAK, p. 44)
Teoria semiótica (TYM; CLD, p. 21)
Terror (FAS, p. 117)
Testemunho (MAK, p. 44)
Trauma (MAK, p. 44)
Voz Discursiva (TMA, p. 108)

SUBJECT INDEX

- Amarelo manga (TYM; CLD, p. 21)
Antonio Callado (RCR; BSSG, p. 78)
Brazilian Naturalism (ASSJ, p. 11)
Characters (RGHA, p. 129)
Children's Literature (SMT, p. 87)
Cinema (TYM; CLD, p. 21)
Comparative Literature (RGHA, p. 129)
Contemporary Novel (ISC, p. 54)
Cultural Dependence (ASSJ, p. 11)
Dictatorship (MAK, p. 44)
Dirtiness (TYM; CLD, p. 21)
Discursive Voice (TMA, p. 108)
Dreams (ALSC, p. 97)
Eça de Queirós (ASSJ, p. 11)
Edgar Allan Poe (FAS, p. 117; RGHA, p. 129)
Émile Zola (ASSJ, p. 11)
European Naturalism (ASSJ, p. 11)
Expedição Montaigne (RCR; BSSG, p. 78)
Fantastic (ALSC, p. 97)
Fantastic Literature (MMGK, p. 141)
Fantastic Narrative (FAS, p. 117)
Fear (FAS, p. 117)
French Literature (ALSC, p. 97)
Gothic (ALSC, p. 97)
Grimm Brothers (SMT, p. 87)
Guimarães Rosa (MMGK, p. 141)
Hispanic-American Literature (TMA, p. 108)
Horror (FAS, p. 117)
Irony (RCR; BSSG, p. 78)
José Saramago (ISC, p. 54)
Literature (JNPA, p. 35)
Machado de Assis (RGHA, p. 129)
Madness (ALSC, p. 97)
Mallarmé (JNPA, p. 35)
Marvelous Tale (SMT, p. 87)
Memory (MAK, p. 44)
Myth (TMA, p. 108)
Narrative (TYM; CLD, p. 21)
Nathaniel Hawthorne (FAS, p. 117)
National Identity (RCR; BSSG, p. 78)
Novel (ASSJ, p. 11; RCR; BSSG, p. 78; MAK, p. 44)
Poetry (JNPA, p. 35)
Portuguese Novel (ISC, p. 54)
Reading (JNPA, p. 35)
Romanticism (ALSC, p. 97)
Semiotic Theory (TYM; CLD, p. 21)
Short Story (FAS, p. 117; RGHA, p. 129)
Sickly World (TYM; CLD, p. 21)
Space (MMGK, p. 141)
Style (TMA, p. 108)
Subjectivity (MAK, p. 44)
Symbol (RCR; BSSG, p. 78)
T. S. Eliot (JNPA, p. 35)
Teolinda Gersão (MAK, p. 44)
Terror (FAS, p. 117)
Testimony (MAK, p. 44)
Trauma (MAK, p. 44)

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

ALENCAR, J. N. P., p. 35
ALVAREZ, R. G. H., p. 129
ANDREU, T. M., p. 108
CAMARANI, A. L. S., p. 97
CONRADO, I. S., p. 54
DUNGE, C. L., p. 21
GAMA-KHALIL, M. M., p. 141

GRASSI, B. S. S., p. 78
KOLEFF, M. A., p. 44
MIYASAKI, T. Y., p. 21
ROCHA, R. C., p. 78
SIMÕES JUNIOR, A. S., p. 11
SYLVESTRE, F. A., p. 117
TRUSEN, S. M., p. 87

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

FORMATAÇÃO. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

FORMAT. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php