

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 10, n. 1
Jan.-Jun. 2018
ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Pró-Reitor de Pós-Graduação

João Lima Sant’Anna Neto

Pró-Reitor de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Pró-Reitora de Extensão

Cleopatra da Silva Planeta

Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Vice-Diretor do IBILCE

Geraldo Nunes Silva

Coordenador do PPG Letras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Vice-Coordenador do PPG Letras

Cláudio Aquati

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 10	n. 1	p. 1-259	jan./jun. 2018
-------------	-----------------------	-------	------	----------	----------------

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

EDITOR-CHEFE Arnaldo Franco Junior

EDITORES-ASSISTENTES Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

EDITORIA — v. 10, n. 1, 2018 Arnaldo Franco Junior

COMISSÃO EDITORIAL Arnaldo Franco Junior; Márcio Scheel; Orlando Nunes de Amorim; Wanderlan da Silva Alves

CONSELHO CONSULTIVO Alvaro Luiz Hattner (UNESP); André Luís Gomes (UnB); Angélica Soares (UFRJ); António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro); Aparecida Maria Nunes (UNINCOR); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE); Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP); Giséle M. Fernandes (UNESP); Jaime Ginzburg (USP); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); José Luiz Fiorin (USP); Lúcia Granja (UNESP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Manuel F. Medina (Univ. Louisville); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Márcio Scheel (UNESP); Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Rejane Rocha (UFSCar); Ria Lemaire (Univ. de Poitiers); Robert J. Oakley (Univ. Birmingham); Rosani U. Ketzer Umbach (UFSM); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas B. Byers (Univ. Louisville); Thomas Bonnici (UEM); Ulisses Infante (UNESP)

EDITORIAÇÃO Arnaldo Franco Junior; Leandro Henrique Aparecido Valentin

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO André Luiz Gomes de Jesus; Arnaldo Franco Jr.; Diego Jesus Rosa Codinhoto; Fernando Aparecido Poiana; Gisele de Oliveira Bosquesi; Hugo Giazzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Karina Espúrio; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Marília Corrêa Parecis de Oliveira; Milena Mulatti Magri; Nicolás Pelicioni de Oliveira; Thiago Henrique de Camargo Abrahão.

TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA Fernando Aparecido Poiana; Hugo Giazzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Milena Mulatti Magri.

IMAGEM DA CAPA © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

INDEXADORES CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATININDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2017

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A *CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO*

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 *Olho d'água* — dez anos, décimo volume
ARNALDO FRANCO JUNIOR

VARIA

- 12 Diálogos entre americanos: Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco e Machado de Assis no jornal *O Novo Mundo* (1870-1875)
Dialogues Between Americans: Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco and Machado de Assis on the Newspaper *O Novo Mundo* (1870 – 1875)
PRISCILA SALVAIA
- 34 *Fanny Hill*, de John Cleland, e *As mulheres de mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo: uma reflexão sobre a falsa moral defendida nos romances
Fanny Hill, by John Cleland, and as *Mulheres de Mantilha*, by Joaquim Manuel de Macedo:
A Reflexion About the False Morality Defended in Novels
GABRIELA FARDIN
- 48 Alexandre Herculano: a arte e a ciência do mestre lusitano
Alexandre Herculano: The Art and the Science of the Lusitanian Master
GLENER CRUZ OCHIUSI
- 66 Ironia, paródia e metaficção historiográfica em *Memorial do convento*, de José Saramago
Irony, Parody and Historiographic Metafiction in *Memorial do Convento*, by José Saramago
IRIS SELENE CONRADO
- 93 Ao redor de um enigma: a estética da dor em *Meridiano de sangue* e *Hiroshima*
Around an Enigma: The Aesthetics of Pain in *Blood Meridian* and *Hiroshima*
MARCOS VINÍCIUS LIMA DE ALMEIDA
- 108 O ocaso dos estruturalismos e o momento contemporâneo — rearrumações do campo teórico da literatura
The Sunset of Structuralisms and the Contemporary Moment – Rearrangements of the Theoretical Domain of Literature
ANDRÉ LUIZ BARROS DA SILVA
- 121 Reflexões contemporâneas — uma estudo sobre as crônicas de Dinorath do Valle na imprensa rio pretense
Contemporary Reflections – a Study About Dinorath Do Valle's Chronicles in the São José Do Rio Preto Press (1943 – 1956)
VERA LÚCIA GUIMARÃES REZENDE

- 139 De princesa a heróina — a transformação da personagem feminina em herói no filme
Moana: um mar de aventuras
From Princess to Heroin – the Female Character’s Transformation into Hero
in the Movie *Moana: An Ocean of Adventures*
GUILHERME AUGUSTO LOUZADA FERREIRA DE MORAIS
- 155 A Text-of-Reading by Carlos Drummond De Andrade
TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI; RICARDO MARQUES MACEDO
- 168 Movências do corpo-espaço na poesia brasileira contemporânea
Movements of the Body-Space in Contemporary Brazilian Poetry
DOUGLAS ROSA DA SILVA
- 188 Subjetividades urbanas na poesia de Sebastião Uchoa Leite
Urban Subjectivities in Sebastião Uchoa Leite’s Poetry
ROSANA NUNES ALENCAR
- 205 Da casa do pai à do marido: mulher e espaço social em Carolina Nabuco
From the Fahter’s House to the Husband’s: Women and Social Space in Carolina Nabuco
MARCELO MEDEIROS DA SILVA
- 229 Italo Svevo e o experimentalismo em “Lo specifico del Dottor Menghi” e “Argo e il suo
Padrone”
Italo Svevo and Experimentalism in “*Lo Specifico Del Dottor Menghi*” and “*Argo E Il Suo Padrone*”
MARIA CELESTE TOMASELLO RAMOS

RESENHA

- 241 *As Mutações da literatura no século XXI* segundo Leyla Perrone-Moisés
The Mutations of Literature in the 21st Century According to Leyla Perrone-Moisés
ROSANGELA FERNANDES ELEUTÉRIO
- 248 Índice de Assuntos/Índice de Matéria
- 249 Subject Index/Index du Sujet
- 250 Índice de Autores /Authors Index
- 251 Normas de publicação
- 254 Policy for submitting papers
- 257 Normas para los autores

APRESENTAÇÃO

Olho d'água – dez anos, décimo volume

A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.

Quando se vê, já são 6 horas: há tempo...

Quando se vê, já é 6^a-feira...

Quando se vê, passaram 60 anos!

Agora, é tarde demais para ser reprovado... [...]

Seiscentos e sessenta e seis – Mário Quintana

A Revista **Olho d'água** chega aos seus décimos ano e volume. Este primeiro número de 2018 conta com artigos que evidenciam a diversidade de temas e abordagens teórico-metodológicas por ela abrigada. Passemos à sua apresentação.

Em “Diálogos entre americanos: Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco e Machado de Assis no jornal *O Novo Mundo* (1870 - 1875)”, Priscila Salvaia, explorando o suporte midiático do jornal *O Novo Mundo*, estabelece um diálogo entre Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Harriet Beecher Stowe – articulistas que abordaram a problemática da escravidão como artifício e empecilho à matéria literária – identificando um sentimento de subalternidade cultural em relação à Europa, e particularmente à França, nas posições assumidas em relação ao gênero romance.

Em “*Fanny Hill*, de John Cleland, e *As mulheres de mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo: uma reflexão sobre a falsa moral defendida nos romances”, Gabriela Fardin explora, nos romances em questão, a utilização, pelos autores, de uma fachada de moralidade cuja função seria protegê-los diante dos julgamentos de suas respectivas comunidades leitoras.

Em “Alexandre Herculano: a arte e a ciência do mestre lusitano”, Glener Cruz Ochiussi analisa o romance histórico *O Bobo* e o livro *História de Portugal – I*, avaliando-as como essenciais para a formação do cânone português e demonstrando que, nelas, arte e ciência se entrecruzam.

Em “Ironia, paródia e metaficção historiográfica em *Memorial do convento*, de José Saramago”, Iris Selene Conrado analisa como se dá, no famoso romance, uma revisão crítica da história oficial de Portugal construída com base na paródia, na ironia e na intertextualidade. *Memorial do Convento* se configuraria, deste modo, como metaficção historiográfica que, simultaneamente, denuncia a hipocrisia, a manipulação e as injustiças da sociedade portuguesa à época de Dom João V e dá visibilidade e voz aos trabalhadores anônimos desconsiderados pela história oficial.

Em “Ao redor de um enigma: a estética da dor em *Meridiano de sangue* e *Hiroshima*”, Marcos Vinícius Lima de Almeida examina o problema da representação de imagens que causam horror. Para tanto, analisa as obras de Cormac McCarthy e John Hersey com base

em Aristóteles, que, na *Poética*, afirma que é possível contemplarmos com prazer as imagens artísticas de coisas que, normalmente, olhamos com repugnância na realidade.

Em “O ocaso dos estruturalismos e o momento contemporâneo – rearrumações do campo teórico da literatura”, André Luiz Barros da Silva aborda o chamado “fim dos estruturalismos”, que, submetidos à crítica por suas pretensões totalizantes, cederam espaço para perspectivas teóricas que modificaram o campo da Teoria da Literatura na contemporaneidade. Neste sentido, aborda a contribuição de autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, cujos estudos e proposições renovaram o campo dos Estudos Literários.

Já em “Reflexões contemporâneas – um estudo sobre as crônicas de Dinorath do Valle na imprensa rio pretense (1943 a 1956)”, Vera Lúcia Guimarães Rezende aborda crônicas da primeira fase de produção da mais importante escritora de São José do Rio Preto (SP), publicadas entre 1943 e 1956. Além do resgate historiográfico dessa produção, a articulista reflete sobre o temário escolhido, demonstrando que a abordagem de Dinorath do Valle nessas crônicas já se marcava por um viés e uma linguagem críticos, revelando, também, dados importantes para a compreensão da técnica de composição literária da escritora.

Em “De princesa a heroína – a transformação da personagem feminina em herói no filme *Moana: um mar de aventuras*”, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes analisa a jornada do herói concretizada pela protagonista do filme dos estúdios Disney, que, segundo o autor, abandona o padrão arquetípico da Donzela/Priincesa, rompendo com estereótipos que o sistema patriarcal idealiza para a mulher e configurando-se como uma heroína feminista.

Em “Um texto-de-leitura de Carlos Drummond de Andrade”, Tieko Yamaguchi Miyazaki e Ricardo Marques Macedo analisam, com base em conceitos da semiótica greimasiana, alguns poemas de Drummond que se configuram, por suas relações, em texto-de-leitura, compondo uma narrativa própria.

Em “Movências do corpo-espço na poesia brasileira contemporânea”, Douglas Rosa da Silva aborda, por um viés comparatista, poemas brasileiros contemporâneos que discutem as relações entre corpo, imagem e linguagem. Neste sentido, mobiliza a noção de *corpo-espço* como recurso operatório de leitura de poemas de Laura Liuzzi, Ana Martins Marques e Alice Sant’Anna para abordar “os corpos fundados no espço” e “os espços fundados nos corpos”, identificando, nos poemas, consciências que concebem as relações espço-corpo e corpo-espço mediante subjetividades poéticas variadas.

Em “Subjetividades urbanas na poesia de Sebastião Uchoa Leite”, Rosana Nunes Alencar analisa quatro obras recentes do poeta, investigando, nelas, as relações entre a subjetividade e o espço urbano. Demonstra como da (des)territorialização urbana funciona como um espelho que reflete a cidade, o sujeito lírico e a poesia, constituindo uma espécie de abismo em que as fronteiras entre as poesias da modernidade e da contemporaneidade se diluem e promovem a coabitação de subjetividades urbanas de temporalidades distintas. Deste modo, *voyeurs, flâneurs*, homens da multidão, passantes convivem com vampiros, personagens dos quadrinhos, do cinema e com anônimos indicando, na obra de Uchoa Leite, a construção de “espços-entre” cuja função é fundamental na poética do autor.

Em “Da casa do pai à do marido: mulher e espaço social em Carolina Nabuco”, Marcelo Medeiros da Silva estuda a presença feminina no romance *Chama e cinzas*, publicado originalmente em 1947 pela escritora fluminense. Com isso, resgata obra e escritora do esquecimento e contribui para construção de uma memória feminina em nossas Letras, que demanda uma revisão crítica dos esquecimentos presentes em nossa historiografia literária.

Em “Italo Svevo e o experimentalismo em ‘*Lo specifico del Dottor Menghi*’ e ‘*Argo e il suo padrone*’”, Maria Celeste Tomasello Ramos analisa dois contos do escritor italiano marcados pelo experimentalismo linguístico e pelo fantástico. Demonstra que Svevo constrói determinados focos narrativos, apela ao modo fantástico e reiteradamente aborda, via autotextualidade, os temas da doença e do medo da morte que singularizam a sua obra.

Por fim, em “*As Mutações da literatura no século XXI* segundo Leyla Perrone-Moisés”, Rosângela Fernandes Eleutério faz uma resenha crítica do importante livro em que a crítica aborda as transformações sofridas pela Literatura na passagem da alta modernidade para o contexto contemporâneo.

Agradecemos a todos os que colaboraram para a realização de mais este número da revista e, também, a todos os que colaboraram com a **Olho d’água** nesses seus 10 anos de existência. Boas leituras!

Arnaldo Franco Junior

Diálogos entre americanos: Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco e Machado de Assis no jornal *O Novo Mundo* (1870-1875)

PRISCILA SALVAIA *

RESUMO: A partir do escrutínio do suporte midiático *O Novo Mundo*, buscamos estabelecer um debate entre os autores Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco e Machado de Assis, estes que estiveram presentes às páginas do citado jornal oitocentista, especialmente através de abordagens que tinham por mote a problemática da escravidão como artifício e empecilho à matéria literária. Nos intercâmbios apreendidos notamos ainda certos resquícios de um incômodo sentimento de subalternidade cultural em relação à velha Europa (reduzida à França), pressuposto que parece ter mobilizado tal intelectualidade em suas proposições acerca de projetos estéticos que visavam afirmar um lugar para o gênero do romance no Brasil, contudo, a partir de referenciais compreendidos como periféricos.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária; Escravidão; Harriet Beecher Stowe; Imprensa; Joaquim Nabuco; Machado de Assis.

ABSTRACT: Based on the scrutiny of the media support *O Novo Mundo*, this paper objectives to establish a debate among the authors Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco, and Machado de Assis, who were present on the pages of the abovementioned nineteenth century newspaper, especially by approaches that had as motto the issue of slavery as artifice and obstacle to the literary matter. The interchanges made possible to apprehend certain traces of a disturbing feeling of cultural subalternity regarding the old Europe (limited to France), assumption that seems to have mobilized such intellectuality in its propositions concerning aesthetic projects which aimed at insuring a place for the novel genre in Brazil, nonetheless, through referential comprised as peripheral.

KEYWORDS: Literary Criticism; Slavery; Harriet Beecher Stowe; Press; Joaquim Nabuco; Machado de Assis.

* Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – (Proc. nº 2015/15400-0). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas – IEL/UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: priscila_salvaia@hotmail.com

Introdução

Em outubro de 1870 vinha a lume o primeiro exemplar do jornal *O Novo Mundo*¹. A folha mensal, de propriedade do Sr. José Carlos Rodrigues, pautava-se por um discurso editorial moderno, liberal, visando a um público diverso compreendido entre indivíduos interessados nos progressos tangíveis a um mundo americano em franca ascensão econômica, mas que ainda se resguardava num incômodo sentimento de subalternidade cultural em relação à velha Europa. Editado numa Nova Iorque em ebulição, o *Novo Mundo* falava ao Brasil². O olhar, portanto, era de fora para dentro. A matriz que moldava o jornal era norte-americana, essencialmente protestante, sendo que os seus interlocutores eram reconhecidos entre os habitantes de um país politicamente retrógrado (monarquista); com relações de trabalho exploratórias e compreendidas como inadequadas ao desenvolvimento do capitalismo (a escravidão); e com uma cultura tacanha e impregnada de lusitanismos. Os Estados Unidos eram o exemplo a ser seguido, e não somente pelo Brasil, mas pelo México, por Cuba, pelo Panamá, etc. Em roupagem dialógica o periódico propunha um novo processo de influência: entre Américas, mas, seguramente, com a liderança da América mais ao norte.

Dessa forma, e ideando novas hierarquias em meio a um contexto periférico, os editores d *O Novo Mundo* buscavam definir uma nova zona de influência sociocultural, entre Américas, ainda que o seu intento civilizador em relação ao Brasil fosse indisfarçável. Aos olhos dos editores do periódico, precisávamos nos adequar às suas escansões e modos de compreender o mundo. De acordo com o jornal, apesar da independência política, ainda teimávamos em reproduzir o ideário da antiga metrópole portuguesa, e quando tínhamos a presunção de “evoluir”, somente imitávamos os censuráveis franceses. Emulando o tenso debate sobre “identidade nacional” que habitou todo o nosso longo século XIX, os publicistas do veículo não mediam palavras para repreender a ideia de uma suposta falta de originalidade cultural entre a intelectualidade brasileira.

Com base em tal premissa, eram muitos os textos veiculados no jornal que, com fins de crítica literária, postulavam pela demarcação de um suposto caráter de brasilidade,

¹ Os exemplares do jornal *O Novo Mundo*, e dos demais periódicos citados ao longo do texto foram consultados através do site da Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional (BN): <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

² Conforme dito, o jornal surgiu em 1870 como um produto editado em reduto nova-iorquino e com vistas ao público brasileiro, ainda que houvesse a circulação do meio nos EUA também. A partir do periódico não tivemos acesso aos dados sobre tiragens, porém, de acordo com George C. A. Boehrer (1967), pode-se afirmar que, apesar da circulação acanhada em seus inícios, não tardou para que o *Novo Mundo* atingisse a considerável marca de 8.000 exemplares impressos - no entanto, o autor não especifica o exato intervalo de tempo considerado para o registro de tal cifra. Ademais, os preços de assinatura para o Brasil eram os seguintes: 5\$000 por seis meses, sendo que o número avulso poderia ser adquirido por 1\$000. Estabelecendo uma breve comparação com outros jornais da época, como a popular *Gazeta de Notícias* ou a luxuosa *Semana Illustrada*, há de se afirmar que os preços d *O Novo Mundo* não eram dos mais acessíveis para a população brasileira em geral, todavia, e considerando os custos de um periódico sofisticado e produzido no exterior, pode-se argumentar que os valores também não eram configurados de maneira abusiva. E é importante registrar que a venda avulsa dos exemplares deve ser compreendida como uma ótima estratégia para disseminação da folha a preços mais leves - este seria o mesmo artifício utilizado pela *Gazeta de Notícias*, que era vendida avulsamente pelas ruas da Corte ao preço de 40 réis.

concebido à margem da Europa, e em diálogo com o mundo americano. No entanto, uma particularidade à sociedade brasileira tilintava como um empecilho considerável: a instituição escravista. Reproduzindo o termo carregado de estigma utilizado pelo redator abaixo, nosso painel social encontrava-se “enegrecido” pelo africano escravo, e nossas instituições estariam carcomidas pelas hierarquias erigidas em torno da imoral prática. E, se a literatura refletiria os sentimentos e aspirações de uma sociedade em sua própria historicidade, parecia urgente conduzir o país num processo crítico acerca de suas instituições e de sua produção cultural.

LITERATURA NACIONAL

Pouco espaço de nosso periódico temos dado à literatura nacional, - a notícia de suas produções principais e à crítica de suas tendências. [...] é que não simpatizamos absolutamente com as tendências da literatura brasileira, com o caráter geral das suas produções, com a ética de que está repassada. Aflige-nos tratar deste assunto. Nós reconhecemos que nossos autores fazem o melhor possível e precisam respirar a mesma atmosfera em que vivem; a nossa queixa, ou antes a nossa mágoa, não é deles: é o do próprio estado da sociedade que fá-los conceber essas suas produções. Bem sabemos que a literatura reflete o sentimento e as aspirações da sociedade: pois bem – não é um mau espelho que lamentamos, é aquilo mesmo que ele nos transverbera.

Não há no Brasil meia dúzia de homens sinceros e patriotas que estejam satisfeitos com o padrão da sua moral social. A tristeza tem achado um longo repouso em todos os corações. O painel social está enegrecido pelo africano escravo. O europeu olha para nós com desdém, e o pobre brasileiro parece que foi defraudado por seus antepassados de certo vigor na sua constituição, que mal pode dispensar.

[...] Esta visto que, livre dos elementos que tanto o escandalizam agora, tais como a religião da superstição e a escravidão, a sociedade há de ganhar apetite por uma literatura mais sólida, que então há de necessariamente aparecer. A literatura, porém, não é nem devia ser somente o reflexo do sentimento atual da sociedade: ela mente a seus fins, quando não procura formular as aspirações mais sinceras e patrióticas da civilização da idade, quando não procura moldar o caráter nacional num tipo de virtudes sólidas, de conhecimentos úteis, e quando não se esforça por ensinar ao povo o caminho do futuro, como águia, voejando diante dos filhos, e voltando sobre seu voo para os guiar pelo espaço.

[...] Temos tantos romances, “folhas soltas”, e poesias, quanto nos faltam obras instrutivas e educadoras. Já que a escravidão, o nosso temperamento, e a péssima influência de certa literatura francesa, querem que isto seja assim, ao menos não nos esqueçamos de exigir renitentemente que esses romances e “páginas soltas” e poemas se ocupem só com aquilo que está na esfera do artista, e vigiemos que eles não desçam a apanhar o lodo das pequenas misérias da vida, a título de fisiologias das paixões humanas, ou fotografias sociais (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 jun. 1872, nº 21, p. 154).

De acordo com o texto, nossos *sentimentos*, *temperamentos* e *aspirações* seriam determinados por uma atmosfera de vícios e imoralidades decorrentes da instituição escravista, e das influências negativas de certa literatura francesa. Ou seja, almejando um esboço psicossocial - quiçá, íntimo - do caráter do brasileiro, os publicistas de *O Novo Mundo* reverberavam um aparato teórico de natureza determinista, forjado ao gosto das correntes

filosóficas que matizavam aqueles tempos (CARULA, 2016). Em outras palavras, o binômio literatura/sociedade seria compreendido de maneira espelhada, como num jogo de “causas e efeitos”, onde a complexidade do processo mimético seria implicitamente desqualificada. Nesses termos, se evoluíssemos socialmente, abolindo a relação servil, certamente deixaríamos de repercutir somente o chamado “sentimento atual da sociedade”, e logo seríamos capazes de desfrutar de uma “literatura mais sólida”, de intentos próprios, educativos e civilizadores.

Do público de literatura

Tal problemática parecia ainda mais grave quando se considerava o gosto do público leitor brasileiro, tido como malformado e incapaz de distinguir obras de qualidade; em específico, quando se tratava do público feminino, reconhecido como principal consumidor dos folhetins publicados na imprensa da época. No trecho a seguir, concebido em interlocução com as leitoras, os redatores de *O Novo Mundo*, frequentemente comprometidos com a causa da inserção da mulher na sociedade, pareciam cometer um breve “deslize”³ no trato com o gênero, repreendendo-o de maneira incisiva, e demonstrando certo intuito de normatizar a relação feminina com os meios midiáticos:

[...] É verdade que lês pouco, - menos do que era para desejar e ainda menos dos livros que devias ler. No *jornal* só te interessa o obituário e a *gazetilha*, e de livros lês coisas triviais. O *estudo*, a aquisição de conhecimentos é tarefa a que não te entregas. Mas disto não tens toda a culpa: tem-a teus pais, tem-a a nossa civilização que há reduzido o teu papel ao de vestir-se, casar, ter filhos e governar os escravos. E que livros temos nós para leres? Serão as insulsas histórias Júlio Verne, as imorais novelas de certos *grandes* romancistas e os versos dispépticos dos nossos bardos sem sentimento, que fazem hinos à Liberdade, ou, para variar, às tuas olheiras, à tua rabugem? Há, de certo, muita coisa excelente em nossos livros, - mas tudo isso já leste em dois meses, - tudo o que te pode interessar, considerados os elementos da tua educação, tão mal curada (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 nov. 1874, nº 50, p. 50).

De todo modo, é importante afirmar-se que tal projeto de ingerência cultural não se limitava às especificidades do segmento feminino. Com certa frequência, o *Novo Mundo* costumava repercutir alguns conteúdos de publicações advindas do Brasil. Sendo assim, na edição de fevereiro de 1872, acompanharíamos a publicação de um texto sobre o *Almanak de Campinas*, veículo que costumava contar com sessões fixas de literatura e tendências artísticas. Em seus pormenores, os jornalistas de *O Novo Mundo* questionavam um catálogo de livros reproduzido nas páginas do almanaque, através do qual acreditava-se revelar os hábitos dos leitores brasileiros de então:

³ É possível cogitar que o citado “deslize” na abordagem com o gênero feminino, talvez, se configurasse num projeto consciente de interferência e moralização da relação da mulher com a literatura produzida em meio à imprensa.

[...] Outra parte do Almanak que muito nos interessou – é um Catálogo dos Livros existentes no Gabinete de Leitura Campineiro – e bastante os tem ele. Pesa-nos ter de dizer que este gabinete representa muito fielmente os gostos e as necessidades do espírito geral da nossa população que pode ler. Nota-se aí, como se nota em toda a parte no Brasil, uma falta extraordinária de obras didáticas, de biografias, de história, de moral e religião, da ciência posta ao alcance da inteligência meã dos leitores. Ao contrário, abunda esta literatura abominável de “matar o tempo”, que faz do leitor um sábio dos vícios humanos, descrente, voluptuoso e inútil à sociedade, e a si mesmo. Não há neste Gabinete de Leitura um só exemplar da Constituição do Império, ou dos códigos do país; não um só volume dos Lusíadas de Camões, ou do nosso Gonçalves Dias, nem até do Álvares de Azevedo; Bossuet ou do Padre Vieira também não merecem ser representados. Agora, da outra banda temos CENTO E QUARENTA volumes de Alexandre Dumas, SESSENTA E QUATRO de Paul de Kock, ONZE de Paul Féval, e uma infinidade de romances, que em número deixam muito longe os poucos, mas excelentes dicionários que o Gabinete tem. Não imputamos, porém, a falta disto à direção do Gabinete: ela compra o que há para ler-se e não se pode negar que a literatura portuguesa carece muito de bons livros (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 fev. 1872, nº 17, p. 79).

O julgamento moral dos jornalistas se fazia presente nas conclusões a respeito das obras elencadas: liam-se poucos textos didáticos, poucas biografias, livros de história, de religião. Todavia, e ao que tudo indica, havia uma ótima recepção aos folhetins concebidos sem grandes cuidados, ao toque do jornal de amanhã, e sem lições muito valorosas a ensinar. Ao que parece, tal público mantinha uma relação desprezível com a literatura, rechaçando qualquer oportunidade sisuda de ilustração ali contida. Nas admoestações dos publicistas, era repreensível a ausência de exemplares de Camões, de Gonçalves Dias, e até de Álvares de Azevedo no tal gabinete capaz de revelar o perfil do leitor brasileiro oitocentista. Era imprescindível que nos dedicássemos aos clássicos, às epopeias, à temática nativista, aos românticos - neste caso, até os limites do erotismo de *Noite na taverna* (1855), talvez. Enfim, de acordo com o *Novo Mundo*, o público brasileiro deveria se render ao papel moralizador supostamente exercido pelo aporte literário.

O excerto também especificava um pouco melhor a tal literatura francesa referenciada. Enfáticos na grafia em caixa alta, os redatores denunciavam que o gabinete contava com números expressivos das obras de Alexandre Dumas, Paul de Kock e Paul Féval. Nas referências aos três autores, a oposição do jornal começava a ganhar as cores de um romantismo folhetinesco, com ares populares, e concebido junto à imprensa. E, no caso específico do segundo e do terceiro autores citados, as críticas também se referiam a uma produção de natureza prosaica, própria do realismo literário que tomava a cena francesa, e cujas influências se faziam presentes no Brasil.

Vale lembrar que, não obstante a frequente rejeição dos doutos, as narrativas aventurosas de Dumas encontrariam público cativo no Brasil, sendo publicadas em jornais de grande

circulação⁴, e figurando de maneira insistente nos catálogos de livrarias⁵. Os folhetins de Paul de Kock e Paul Féval, igualmente relegados a um segundo plano pela crítica especializada, também gozariam de acalorado respaldo entre o grande público brasileiro (PAES, 2013). Isto posto, podemos concluir que havia um *desajuste* entre as expectativas postuladas por tal vertente crítica e o gosto dos leitores de então.

Ainda sobre o mesmo assunto, destacamos que na ocasião da morte de Alexandre Dumas, ocorrida em dezembro de 1870, o *Novo Mundo* publicaria um retrato do escritor, acompanhado da seguinte homenagem póstuma: “O velho, popular romancista, morreu este mês deixando atrás de seu nome uma coleção volumosa de escritos que vão conservar por muito tempo a memória do vão, gracioso e bonachão escritor.” (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jan. 1871, nº 4, p. 55). E, observando os termos utilizados na descrição do perfil, não são necessários grandes esforços para se notar o desdém reafirmado contra o grande escritor francês. As pechas tratavam do suposto arcaísmo de produções que, embora popularescas, passavam ao largo das funções de instrução delegadas à literatura, daí a adjetivação derradeira associada ao perfil do autor: o *vão* Alexandre Dumas. Num outro momento, através da mesma tônica galhofeira, os jornalistas falavam dos artifícios de Paul Féval ao criar suas produções folhetinescas. E, apesar de risível, o excerto também inspirava uma dura crítica à literatura de folhetins que, por seu teor comercial, era tida por “mal-acabada”, ou considerada desprovida de agudeza formal:

Paul Féval escrevia às vezes quatro folhetins ao mesmo tempo, folhetins longos que levavam meses a sair nos periódicos. Para não perder o fio deste labirinto de sua cabeça, ele tinha em casa um grande número de bonecos de gonço vestidos de toda a guisa imaginável. Em cada mesa em que o romancista escrevia, o criado conservava sempre uma fileira grotesca dos seus “personagens”. Quando um deles morria, o criado tinha de tirar o boneco e guardá-lo. Mais eis que uma vez esqueceu-se ele de tirá-lo: o autor, esquecendo-se também que havia matado o herói, fê-lo reaparecer e até casou-o, e só dali há um mês soube do erro quando o redator do periódico em que saía o romance, mandou-lhe uma pilha de cartas de leitores que desejavam saber como ressuscitara aquele personagem que fora morto (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 fev. 1874, nº 41, p. 87).

Em sua tese sobre o processo de consagração do gênero do romance no Brasil, Valéria Augusti (2006) esclarece que, de acordo com o discurso da crítica do início do século XIX, o romance, por não requerer qualquer conhecimento das artes poéticas e retóricas, seria destinado ao deleite de um público parcamente instruído. No intuito de moralizar tais

⁴ Em sua tese dedicada à disseminação da obra de Alexandre Dumas na imprensa brasileira, Ilana Heineberg localizou um total de 35 romances do autor publicados entre os anos de 1839 - 1870. Dentre os títulos, destaca-se o sucesso *O Conde de Monte Cristo*, publicado no *Jornal do Commercio* entre junho de 1845 e abril de 1846 (HEINEBERG, 2004).

⁵ De acordo com Bezerra (2013, sem página): “Nas províncias do Brasil, as obras de Dumas também tinham grande circulação, pois a imprensa e o mercado livreiro percebiam o quanto o comércio de seus romances era bem-sucedido e buscavam tomar parte desse êxito. Pesquisas revelam a presença dos romances de Dumas nos periódicos e no comércio livreiro do Ceará, do Rio Grande do Sul, de São Paulo, do Pará, das quais se pode concluir que havia uma disseminação de suas obras pelo país em meados do século XIX.”

práticas, não tardaria para que o gênero literário também fosse associado a uma finalidade disciplinadora. A partir da década de 1860, o romance seria apropriado pelo discurso escolar, tornando-se expressão de uma identidade nacional; embora ainda distante de autores como José de Alencar, que já tratavam da temática nas páginas dos jornais. Isto posto, e de maneira paralela aos debates institucionalizados, seria no âmbito da imprensa que ocorreriam boa parte das discussões em torno da consagração do romance até a sua inserção no *corpus* canônico.

Dito isso, também seria interessante notar que o *Novo Mundo* ainda operava por pressupostos avaliativos do início do século, quando o critério moral e a suposta função pedagógica da literatura tonalizam o mérito das obras. Assim, apesar da roupagem moderna do jornal (especialmente no sentido econômico/liberal), no campo cultural, seria possível identificar uma conduta discursiva pautada por muita ponderação e algum conservadorismo. E isso se tornará ainda mais claro quando tratarmos de outras oposições sinalizadas por tais publicistas.

Em suas avaliações de cunho artístico, vez ou outra os jornalistas também demonstravam alguma atenção à cena teatral francesa, que servia de inspiração ao caso brasileiro. Por isso, esporadicamente acompanharíamos algumas análises a respeito de encenações teatrais, sendo que as obras de teor realista sempre sofreriam um exame mais duro por parte dos críticos da folha. O trecho a seguir, expõe uma oposição quase que raivosa em relação à principal tríade do teatro francês: Victorien Sardou, Émile Augier, e Alexandre Dumas (filho), reconhecidos como ícones do gênero dramático burguês, e cujas produções eram sempre censuradas pelo jornal:

Folgamos de ver anunciado que nem até Sardou, Augier e Alexandre Dumas acham agora quem lhes pague bons preços por suas novas produções daquele gênero de literatura com que inundam o teatro francês, e até o do Brasil, nestes últimos anos. Nosso desejo é que eles façam tal bancarrota que nunca mais escrevam as peças imorais com que pretendem pregar a moral. Somos decididamente opostos à escola que assenta regenerar o mundo apresentando-lhe o painel dos seus vícios mais torpes, ou enfeitando o vício com tanta virtude que praticamente acaba por confundi-los. É impossível calcular-se bem a influência perniciosa desta literatura (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 out. 1871, nº 13, p. 7).

Sobre Alexandre Dumas (filho), vale trazer à tona um caso específico da avaliação de seus méritos por parte dos redatores do jornal. Em junho de 1873, através do título “O ‘moralista’ Dumas”, os leitores de *O Novo Mundo* tomariam contato com a análise da terceira edição do drama *La femme de Claude* (DUMAS FILS, 1873), obra que seria precedida por um polêmico texto assinado pelo escritor, no qual ele respondia a algumas das críticas negativas publicadas no famoso *Journal des Débats*, em janeiro de 1873. De maneira resumida, as restrições do periódico francês se voltavam especialmente ao desfecho da personagem principal, Césarine, a esposa adúltera do inventor Claude, que seria assassinada ao fim da trama. No prefácio do livro, Alexandre Dumas (filho) estabelecia um paralelo entre *La dame aux Camélias* (1848) e *La femme de Claude*, enfatizando que ao contrário da personagem cortesã Marguerite Gautier, reabilitada pela força do sentimento amoroso, no caso de Césarine, o tipo danoso da mulher

infiel seria penalizado/moralizado através da morte. Ou seja, na segunda narrativa, o autor não proporcionaria qualquer possibilidade de regeneração à protagonista vil; sendo que a citada crítica publicada no *Novo Mundo* buscava questionar se o escritor, reconhecido por propagar as imoralidades e os vícios da sociedade burguesa, teria condições de admoestar uma personagem feminina, concebendo-a como um contraexemplo perante o público:

O “moralista” Dumas.

A terceira edição de *La femme de Claude* de M. Alexandre Dumas Fils é precedida de um longo prefácio em que responde à justíssima e severa crítica a que um dos redatores do *Journal des Débats* sujeitou a sua peça imoral. Não há nada mais divertido do que ver este escritor impudente apresentar-se em público como um moralista. [...] Este Alexandre Dumas por muitos anos pintou-nos o vício e fez-lhe a apoteose: de fato ele até fundou uma escola que tem achado imitadores e adoradores em todos os países latinos. Familiar com uma pequena parte, muito vil, do mundo, ele descreveu-a com inegável talento; mas longe de limitar-se a isto, tem pretendido representar nos seus quadros a sociedade inteira.

Depois de nos ter mostrado chagas que nunca devera descobrir só para tocá-las e assanhá-las; depois de nos ter pregado a virtude com a ostentação do vício e da prostituição, Dumas meteu-se ultimamente a moralista mais severo, e agora vem-nos ensinar a virtude pelo crime (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jun. 1873, nº 33, p. 159).

Reorganizando, portanto, as acepções apregoadas pelos editores da folha até aqui, podemos afirmar que os combates sugeridos se davam em torno de três frentes: 1) na aversão às obras de cunho realista/naturalista em voga nos últimos decênios do século XIX; 2) na proposição de uma formação moral aos leitores e leitoras, qualificando-os em seus gostos e hábitos, especialmente mediante a literatura veiculada no cotidiano da imprensa; 3) na defesa de um projeto de literatura nacional brasileira pautado por princípios edificadores e civilizadores.

Contudo, vale acrescentar que, apesar das constantes negativas frente aos autores franceses citados, no discurso do periódico, o nome de Victor Hugo seria apresentado como uma exceção à regra, e como um exemplo a ser seguido - porém, não imitado - pelos escritores brasileiros.

Ocupando uma página inteira do jornal, a edição de maio de 1872 seria marcada por um longo texto dedicado ao escritor, no qual o redator demonstrava um apreço incontestado pela chamada “revolução romântica” liderada pelo autor de *Os Miseráveis* (1862). Não nos ocuparemos de todo o escrito, haja vista que parte significativa dele traz apenas os louros de uma longa biografia, no entanto, daremos ênfase a dois trechos em específico. Inicialmente, na referência ao prefácio de *Cromwell*, no qual podemos reconhecer a nostalgia dos editores de *O Novo Mundo* por uma estética literária referenciada no drama hugoano do início do século XIX; e, num segundo momento, nos voltaremos às preocupações em torno das possíveis influências do autor francês na produção literária nacional:

[...] A verdadeira revolução romântica começou em 1827 com a publicação de

Cromwell, do nosso poeta. No prefácio o autor expunha abertamente as novas doutrinas. O drama foi sujeito a uma crítica desabrida entre os partidários das duas escolas, clássica e romântica. No ano seguinte, a vitória inclinou-se para o lado dos inovadores com a publicação de *Les Orientales*, que para muitos é o livro mais maravilhoso de Victor Hugo.

[...] Este escritor é um dos que tem exercido mais influência na literatura do Brasil. Essa influência tem sido, no todo, benéfica. Entretanto o desejo de imitar um gênio, como ele é, tem estragado muitos talentos de mérito real, que em vez de seguirem as suas aspirações próprias e imprimirem suas feições originais na literatura pátria, tornam-se muitas vezes insinceros, alando-se a regiões em que se não podem sustentar e em que não podem deixar de se fazerem ridículos (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 mai. 1872, nº 20, p. 132).

Acenando em defesa de um movimento artístico que, no passado, fora revolucionário por questionar as referências do classicismo e idear uma nova estética literária baseada no drama romântico; os editores de *O Novo Mundo*, mais uma vez, demonstravam um descompasso em relação aos debates associados a sua própria contemporaneidade, buscando no pretérito o “fio” capaz de conduzi-los na tese de um projeto de literatura nacional para o Brasil. Possivelmente, o flerte com a História, a construção de personagens baseadas em princípios éticos, e a afirmação de um senso de justiça implacável, seriam os fatores presentes na obra de Hugo que mais empolgavam os publicistas da folha. De todo modo, no prefácio de *Cromwell* também nos deparamos com algumas assertivas sobre a temática da “cor local” que não devem ter escapado aos jornalistas leitores de Victor Hugo. Segue:

[...] Concebe-se que, para uma obra deste gênero [dramático], se o poeta deve escolher nas coisas (e ele o deve), não é o belo, mas o característico. Não que convenha dar, como se diz hoje, cor local, isto é, acrescentar tarde demais alguns toques berrantes aqui e ali num conjunto aliás perfeitamente falso e convencional. A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore. O drama deve estar radicalmente impregnado desta cor dos tempos; ela deve, de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note senão ao entrar e ao sair que se mudou de século e de atmosfera (HUGO, 2007 [1827], p. 70).

Relacionando as palavras do romancista às considerações dos editores do jornal direcionadas aos escritores brasileiros, torna-se possível inferir que o projeto de concepção e/ou forjamento de uma literatura nacional se daria em torno de um cerne, ou, talvez, de um instinto de brasilidade, que estaria conjugado aos indícios de uma realidade concreta, passível de ser reconhecida na experiência de fruição da matéria literária. Daí os riscos de artificialidade inscritos em qualquer ímpeto de imitação de literaturas alhures. Todavia, assegurados em seu irredutível “argumento de autoridade”, os editores de *O Novo Mundo* pareciam duvidar que o Brasil, marcado pelos resquícios da colonização europeia e pelas máculas da escravidão, tivesse solidez política/social para afirmar-se culturalmente, e de

maneira original⁶. Por consequência, caberia ao país buscar em referências próximas um exemplo de ideário a ser reproduzido, sem fidedignidade, porém, com alguma reverência.

Nesse sentido, e com o intuito de conceber uma nova zona de intercâmbio cultural entre as regiões *neo-continentais*, os editores d *O Novo Mundo* buscavam obliterar a ascendência cultural da França sobre o Brasil, propondo uma alternativa genuinamente americana de representação literária. Isto posto, e como ponto de partida, parecia urgente uma reformulação na dinâmica de circulação de impressos que, ao longo do período oitocentista, fora marcada pelo influxo Europa/América⁷. Para tanto, propunha-se o diálogo entre continentes supostamente irmanados em seus contextos pós-coloniais, mas em condições de “evolução social” consideradas distintas.

Harriet Beecher Stowe

No novo arranjo sugerido, um nome em específico se faria presente nas colunas d *O Novo Mundo* como modelo a ser seguido pela intelectualidade periférica: Harriet Beecher Stowe, a famosa autora de *A cabana do Pai Tomás*. Tal obra que, desde o seu lançamento em folhetim em 1852, exercera enorme influência sobre o imaginário estadunidense, seria reconhecida como uma referência por sua abordagem cristã a respeito da temática da escravidão, o que se afinava às prerrogativas apregoadas pelo veículo jornalístico: “[...] No *Novo Mundo* até o romance da Sra. Beecher Stowe é consoante com a sua ideia de propagar a autonomia do indivíduo pelo Evangelho (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 nov. 1872, nº 26, p. 27)”. E, tendo-se em vista a trajetória de infortúnios do protagonista “Uncle Tom”, pode-se crer que a busca por emancipação pressupunha o martírio - ou a vitimização - do indivíduo escravizado, que gozaria de alguma liberdade num horizonte celestial.

Em outra edição do jornal, iríamos nos deparar com uma leitura mais direta da questão servil por meio do romance. Num artigo sugestivamente intitulado “Escravidão ‘branda’ e escravidão ‘dura’”, os publicistas procuravam posicionar-se diante de um debate comparativo, vulgarizado em alguns periódicos da época, sobre a condição dos escravos nos EUA e no Brasil. E, de acordo com o texto veiculado no jornal, nos EUA, a escravidão teria

⁶ De maneira semelhante, mas tratando da temática educacional, a abordagem já teria permeado o jornal em outra ocasião: “[...] A educação de um jovem não consiste somente na língua estrangeira ou na matemática e medicina que adquira fora do seu país. Tão valiosa instrução como a dos livros é a que ele recebe continuamente das influências sociais que o cercam, influências que preparam o futuro cidadão para seus sagrados deveres. O espírito do cidadão não se deve quadrar inteiramente com o modo de pensar e com os hábitos nacionais, a ponto de excluir aquelas vistas largas e liberais que devem adorná-lo: mas também, do outro lado, os estudos e o caráter do estudante devem ser primeiramente moldados na fôrma nacional. É extraordinário o valor desta influência social que completa a educação da mocidade. Se esta influência social é má, devemos tratar de melhorá-la, mas nunca de eliminá-la, pois ela é o nosso transunto, o nosso mesmo caráter, e cada um de nós tem de suportar a sua cruz (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jan. 1874, n. 40, p. 66)”.

⁷ “[...] É por certo bem singular o fenômeno que se observa no nosso país, onde distintos literários fazem timbre de ignorar o movimento intelectual que se opera nas regiões neo-continentais, e onde mais depressa se sabe do livro publicado em Paris, Bruxelas, ou Lisboa do que do vindo à luz em Buenos-Aires, Montevideo, Lima, Santiago, Valparaíso, Nova Iorque, Boston e Filadélfia (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jun. 1874, n. 45, p. 164-165)”.

sido reconhecida como mais “dura” em decorrência da narrativa de Stowe, e das constantes violências sofridas por seus personagens negros. Por outro lado, e ainda de acordo com o escrito, seria um equívoco atribuir à escravidão brasileira qualquer ideia de “brandura”, pois, em detrimento do “domínio redentor” exercido pelos senhores norte-americanos, os proprietários brasileiros manteriam uma relação de cunho mais “material” com os escravos, daí a fatalidade que rondava a experiência dos sujeitos cativos no país:

Escravidão “branda” e escravidão “dura”.

Temos visto os nossos amigos do Brasil aludindo muito à condição do escravo no Brasil comparada com a que era neste país. Há entre nós uma noção preconcebida que o cativo nos Estados Unidos era tratado com muito mais dureza do que o é o do Brasil. As exagerações da imprensa do norte da União, e da estrangeira, quando aqui se agitava fortemente a questão da emancipação, e, em grande parte, os tocantes quadros da *Cabana do Pai Tomás*, da Sra. Stowe, concorreram muito para deixarem nos espíritos esta impressão, de que agora se quer fazer cabedal para não se tocar na escravidão no Brasil.

[...] O domínio do proprietário [estadunidense], baseado como era nas suas crenças religiosas, tinha um ideal, que por mais errado que fosse, não deixava de lhe dar uma certa tintura de nobreza. No Brasil, não há tanta inteligência em serviço do geral de sua lavoura, e a posição do negro e do senhor, é muito mais material, e mais fatal (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 jul. 1871, nº 10, p. 146).

Ainda sobre *A cabana do Pai Tomás*, torna-se importante abordar uma longa homenagem feita à autora no 52º número do periódico. Acompanhado de um retrato de Harriet B. Stowe, o artigo tratava novamente do tema da escravidão e da Guerra Civil (1861-1865) que marcaram a história dos Estados Unidos. Mais uma vez, e numa associação recorrente à época, o romance era preconizado pelo respaldo oferecido em relação à abolição da escravatura, e por sua influência junto à opinião pública sensibilizada a partir da narrativa.



Fig. 1. “A Sra. Harriet Beecher Stowe.” *O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jan. 1875, nº 52, p. 100.

[...] Havia então em Washington um periódico redigido pelo Dr. Bailey, intitulado *The National Era*. A Sra. Harriet Beecher Stowe recebeu um convite do redator para escrever alguma história pequena que finalizasse em dois ou três números, e pela qual receberia 200\$ de remuneração. A escritora aceitou o convite, mas pondo-se a escrever o conto, inflamou-se-lhe o coração e, iluminada por uma luz mais que humana, escreveu a mais poderosa novela social do século atual, - poderosa porque a autora só fez *descrever* vivamente e com fogo aquilo que via todos os dias. *A cabana do Pai Tomás* não falou aos políticos, mas ao povo, às massas: foi diretamente à fonte de todo o poder; popularizou a vergonha da escravidão, e anunciou a todos os cantos da terra a iniquidade da gente do Sul da União. E este apelo aos sentimentos cristãos da humanidade não foi baldado, pois desde então até 1860 o poder do Sul foi decaindo, e o do Norte aumentando, até que Lincoln foi eleito, e com sua eleição foi morta a escravidão (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jan. 1875, n. 52, p. 100-101).

No trecho os publicistas retomavam o debate sobre as relações entre literatura e sociedade já sugerido anteriormente. Contudo, desta vez, algumas prerrogativas teóricas ganhavam ares de análise empírica, e o romance de Stowe seria reconhecido em seus aspectos de verossimilhança por “descrever vivamente” as mazelas de seu próprio tempo, - daí a alcunha de “novela social do século atual” utilizada para designar o folhetim. Deve-se acrescentar ainda que as referências protestantes que acompanhavam a figura de Stowe, também seriam fator motivador da inscrição de elogios por parte dos jornalistas. Seguiu em curso, portanto, a tese de um projeto literário enraizado na representação de uma realidade social concreta, e em diálogo constante com as diretrizes éticas atreladas à confissão religiosa professada pela escritora e pelo *Novo Mundo*.

A busca por uma literatura que pudesse ser considerada *original* e identificada como *americana*, parecia mobilizar os editores de *O Novo Mundo*. Tal literatura deveria contar com temáticas que “descrevessem” as relações sociais que nos diferenciavam da velha Europa. Todavia, o projeto também previa a afirmação de aspectos morais que, na concepção dos jornalistas, deveriam ser conjugados ao fazer literário. De todo modo, e pensando na *poética*⁸

⁸ Em obra de autoria coletiva, um grupo de estudiosos franceses ligados à área da História Cultural, e representado por nomes como Marie-Ève Thérénty, Dominique Kalifa, Alain Vaillant, entre outros; nos proporciona uma relevante reflexão acerca da presença da literatura na imprensa do século XIX. Dessa maneira, e parafraseando tais autores, podemos afirmar que haveria três características inerentes aos periódicos oitocentistas: o jornal seria *mediático*, *cotidiano* e *coletivo*. Seria *mediático*, não no sentido simplista de transferir o discurso da esfera privada para a esfera pública, mas sim, porque era no jornal que se originava a concepção de um espaço público, e a função de mediação e intermediação entre as pessoas. Assim, em tal contexto histórico, o jornal captava e organizava a função de mediação tradicionalmente exercida pela literatura. Por outro lado, em tal prática de intermediação, o jornal também cumpriria com a função de interpor aos leitores uma representação do real. Nesse sentido, o grupo propõe a hipótese de que, a função mediadora - prioritariamente exercida pelo jornal no século XIX - ocorreria de maneira paralela a uma importante mudança no paradigma da literatura da época. O jornal também seria, por definição, *cotidiano*. Porém, não no sentido vulgar, ligado a um emaranhado de informações superficiais sobre o dia-a-dia. Para os estudiosos, a escrita do jornal não refletiria apenas as demandas de forças individuais, mas sim os aspectos de uma ampla realidade social. Nessa perspectiva, o jornal traria consigo as concepções de um “tempo coletivo”, composto de ritmos e experiências acumuladas. Por fim, e conforme dito, o jornal seria *coletivo*. Todo o discurso jornalístico seria, por sua origem e destinação, plural e coletivo, - ou, ao menos - inserido num complexo sistema polifônico de interlocução. Conclui-se, portanto, que todas as narrativas presentes ao cotidiano dos jornais oitocentistas, - ficcionais ou não - contribuiriam para a

que compõe todo o veículo jornalístico, faz-se necessário expandir o debate, procurando outras vozes que reverberavam, ou que desestabilizavam, os argumentos expostos pelos publicistas.

Joaquim Nabuco

Em 1872, Joaquim Nabuco lançava o título *Camões e os Lusíadas*, que seria amplamente divulgado no jornal *O Novo Mundo*. O livro, de caráter essencialmente biográfico, tratava da trajetória de Luís Vaz de Camões até a concepção de sua reconhecida epopeia que, naquele ano, completava três séculos. Mas, para além da obra propriamente dita, o que causou certa repercussão à época foi o texto introdutório ao livro, no qual Nabuco teria traçado algumas considerações acerca do mesmo debate sobre literatura nacional em contexto periférico, que já animava os redatores do jornal há alguns anos. No 22º número da folha, e com certo destaque, seguia uma espécie de resenha a respeito da introdução assinada por Joaquim Nabuco:

O Sr. Joaquim Nabuco, do Rio de Janeiro, na introdução do seu recente livro sobre *Camões e os Lusíadas*, expende sua opinião sobre a existência de uma literatura brasileira. Ele acredita que não temos ainda uma literatura própria, e que os vários ensaios que se têm feito no sentido de criá-la hão gorado inteiramente. [...] Diz ainda o escritor que a única coisa que forma a originalidade brasileira é a escravidão, que o Brasil está passando atualmente por uma época de transição, e que a razão da esterilidade dos ensaios que se têm feito para se criar uma literatura nacional é que a literatura assim criada não tem relação alguma com a raça, as tradições e a história do país; e a nossa nacionalidade moral foi traçada com o auxílio da escravidão que está condenada a desaparecer. Em suma, diz ele que as literaturas não se criam, mas formam-se (*O Novo Mundo*, Nova Iorque, 23 jul. 1872, n. 22, p. 179).

Novamente o argumento da escravidão como um empecilho à concepção de uma literatura nacional ressoava nas páginas de *O Novo Mundo*. As acepções defendidas por Joaquim Nabuco pareciam se afinar às perspectivas apregoadas pelo jornal. E, de fato, debruçando-nos sobre todo o texto introdutório ao livro (NABUCO, 1872, p. 5-17) seria possível notar que, nas considerações de Nabuco, os publicistas encontrariam uma interlocução primorosa no fortalecimento de suas projeções para a literatura brasileira.

De antemão, e reverenciando o poema épico de Camões, Joaquim Nabuco se alinhava à concepção de uma literatura clássica, e seguiria desprezando a prosa de teor realista/naturalista que circulava no período: “Uma outra literatura tomou o lugar da forte poesia épica. Já não se fala ao coração nem ao espírito, fala-se ao sistema nervoso, à sensibilidade doentia das mulheres histéricas e dos homens ociosos (NABUCO, 1872, p. 07-08)”. Assim, e sob uma perspectiva normativa, Nabuco recomendava a leitura de *Os Lusíadas* especialmente à mocidade, cuja apreciação estética se encontraria deturpada pelo consumo de produções

perspectiva de uma nova *poética* histórica, cujas práticas e formas de escrita seriam (res)significadas pela própria matéria jornalística (Cf. KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY; VAILLANT, 2011, p. 16-19).

questionáveis: “É à mocidade que se deve dar a ler esse livro tão elevado e puro. Em suas páginas aprenderá ela a amar a glória (NABUCO, 1872, p. 07).”. Dessa forma, e retomando as recomendações expressas no discurso do jornal, Nabuco também postulava uma função pedagógica e de cunho moral para a experiência literária.

Num segundo momento, e voltando-se ao tema da identidade nacional na literatura, Nabuco buscava se justificar em relação ao seu aparente retrocesso no apreço dos referenciais culturais metropolitanos. De acordo com o autor, ao tratar da obra-prima dos lusitanos, ele falava de algo nacional, visto que diante da ausência de uma literatura que pudesse ser considerada “brasileira”, a literatura portuguesa deveria ser considerada a nossa literatura⁹. Além disso, e novamente trazendo à cena o estigma da escravidão, Nabuco tratava do estado deplorável da sociedade brasileira de então, e das impossibilidades de produzir-se uma literatura original - e com a afirmação de ideais - num cenário tão adverso:

Ora acontece que há sempre nas obras dos escritores que querem ser nacionais, traços, reflexos, sinais dessa deplorável instituição. O que constitui nos seus livros a particularidade de nossas cenas familiares, de nossa vida campestre, são os quadros do cativo humano.

Assim, a nossa vida é a mesma dos outros países, com a diferença de que, entre nós, há a escravidão de mais. É isso que forma a originalidade brasileira. É certo que alguns de nossos escritores pintaram a escravidão de modo a fazê-la odiar; ao lado desses, porém, cujas obras pertencem mais à polêmica do que ao romance ou à poesia, há muitos, quase todos, que confundem insensivelmente os dois estados, e que quando querem dar a cor local do país às suas obras, trazem uma lembrança do cativo, sem indagarem se isso não é um estigma, que eles imprimem, em vez de uma honra que fazem ao seu país. Este sistema que não peca por falta de relação com a sociedade brasileira, peca por falta de ideal, sem o qual não existem nem letras nem artes.

[...] Não duvido que venhamos a ter uma abundante literatura pátria, mas para isso é preciso primeiro que a alma beba amplamente inspirações na nossa natureza e, depois, que a sociedade chegue pela liberdade a tomar sua forma definitiva. Enquanto tais resultados não se produzirem, os *Lusíadas*, como obra-prima de nossa língua, serão a obra-prima de nossa literatura (NABUCO, 1872, p. 13-14).

De maneira geral, a obra de Joaquim Nabuco teve ampla repercussão na imprensa da época, sendo muito bem recebida e até festejada por alguns¹⁰. Nesse contexto, um convite nem tão formal nos chama a atenção. Em correspondência datada de 1872, Nabuco expressava o desejo de que o escritor Machado de Assis estivesse presente num sarau que promoveria a leitura de *Camões e os Lusíadas*: “Meu caro Machado, se você quiser ouvir

⁹ As críticas de Joaquim Nabuco também eram direcionadas às obras de temáticas nativistas: “Uma literatura inspirada pela vida errante das tribos primitivas, que se servisse amplamente de seu rude vocabulário, que não nos descrevesse senão os seus costumes, seria bem uma literatura tupi ou guarani, mas não a brasileira (NABUCO, 1872, p. 11).”.

¹⁰ Em setembro de 1872, a *Semana Ilustrada* anunciava que: “Publicou-se e acha-se à venda em todas as livrarias *Camões e os Lusíadas*, obra de perto de 300 páginas do Dr. Joaquim Nabuco. A *Semana* não será exceção dos jornais que em coro elogiaram e proclamaram ótima a publicação, que não somente honra o jovem autor, como mostra que ainda há pessoas dedicadas aos estudos sérios (*Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 08 set. 1872).”.

umas folhas de má prosa sobre os *Lusíadas* apareça às 7 da noite à rua da Princesa do Catete, n.º 1, casa sua e de Joaquim Nabuco (NABUCO, 1872, In: ROUANET, 2009. p. 81).”. Não sabemos se Machado esteve presente à reunião. De todo modo, podemos inferir que, na *polifonia* de sentidos de que se fazia o jornal¹¹, torna-se possível acrescentarmos uma importante voz ao debate que se prolongava.

Machado de Assis

Ainda sobre correspondências, vale dizer que em setembro de 1872, José Carlos Rodrigues, o proprietário d *O Novo Mundo*, escreveria a Machado de Assis com o propósito de encomendar-lhe um artigo no qual fosse abordado o caráter geral da literatura brasileira, criticando suas tendências literárias e morais. Ou seja, buscando ratificar o debate estético que seguia em curso no seu jornal, Rodrigues convocava “as razões” de um dos maiores nomes da literatura da época. E, conforme sabemos, não tardaria para que o famoso texto crítico “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade (ASSIS, 1873).”, lhe chegasse às mãos e às páginas do periódico.

Este jornal (que tem chegado agora ao 3º ano a salvamento) precisa de um bom estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira contemporânea, criticando suas boas ou más tendências, no aspecto literário e moral: um estudo que, sendo traduzido e publicado aqui em inglês, dê uma boa ideia da qualidade da fazenda literária que lá fabricamos, e da escola ou escolas do processo da fabricação. Como sabe, se não escrevo bem sobre assunto nenhum, muito menos sobre literatura; nem tenho tempo de ir agora estudá-la. Quererá o amigo escrever sobre isso? – Não posso dizer-lhe de antemão quanto lhe pagarei pelo trabalho; mas digo-lhe que desejo muito ter esse artigo e que hei de retribuir-lhe o melhor que puder, regulando-me sempre pela qualidade, não pelo tamanho do escrito (RODRIGUES, 1872. In: ROUANET, 2009. p. 78-79).

Na 30ª edição do jornal, datada de março de 1873, viria a lume o texto integral do artigo “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, devidamente assinado por Machado de Assis. A partir do título já seria possível conferir que o autor buscava atender aos anseios de José Carlos Rodrigues e, ao longo da leitura, poderíamos notar ainda que Machado demonstrava ciência a respeito das particularidades do suporte envolvido: “Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa (ASSIS. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 mar. 1873, nº 30, p. 107).”. Dividido em quatro partes, o escrito propunha uma análise profunda de aspectos do nosso Romance, da Poesia, do Teatro e da Língua. Contudo, e estabelecendo um recorte aos propósitos deste trabalho, iremos nos dedicar especificamente à abordagem sobre o gênero romance.

Entrecruzando as perspectivas presentes no jornal, propomos que através da publicação de “Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis se posicionasse como um defensor

¹¹ Ver nota 8.

da consolidação da forma do romance no Brasil. Isto posto, e retomando os argumentos elencados pela equipe do periódico e por Joaquim Nabuco, o literato dissonava daqueles que desqualificavam o romance classificando-o como um gênero inferior à matéria clássica. Para Machado, o fato de o Brasil não se constituir num nicho de mercado para obras rebuscadas de filosofia, linguística ou alta política, não se configurava exatamente num fator negativo. Pelas facilidades formais, líamos romances. Ainda assim, o fato não seria compreendido como um argumento que pesava contra o público leitor brasileiro que, na tolerante observação do autor, encontrava-se na “mocidade” de sua capacidade receptiva. Por fim, a análise também se voltava aos autores de romances - e devemos incluir de folhetins - que, no escrito machadiano, seriam soerguidos pela afirmação do engenho de suas criações:

Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d’arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota (ASSIS. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 mar. 1873, n. 30, p. 107).

Na sequência, o autor buscava amenizar os julgamentos negativos acerca da influência estrangeira, ou do realismo francês, na literatura brasileira. Nas palavras de Machado de Assis, os livros de certa escola francesa, apesar de muito lido entre nós, não teriam *contaminado* a literatura brasileira¹². O termo, carregado de sentido pejorativo, denunciava que a questão moral também se fazia presente na análise do crítico. Ademais, e confluindo com observações já sinalizadas pelos publicistas de *O Novo Mundo*, Machado reafirmava com algum entusiasmo a presença da literatura francesa de teor *romântico* entre nós, representada especialmente por autores como Victor Hugo¹³.

Considerando outras demandas e inter-relações, ainda restam a temática da escravidão e do substrato social brasileiro, que estiveram muito presentes ao discurso do suporte midiático e de Joaquim Nabuco. É sabido que em “Instinto de Nacionalidade” Machado de Assis não tocava na questão dos negros cativos, demonstrando até alguma indisposição ao tema naquele momento¹⁴. Por outro lado, e insistindo na inserção do autor à roda de debates

¹² “As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis; alguma coisa haverá que uma crítica austera poderia apontar e corrigir. Mas o tom geral é bom. Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa (ASSIS, 1873, p. 107).”

¹³ “Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, - porque há aqui muito amor a essas comparações - são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlands, os Nervals (ASSIS, 1873, p. 107).”

¹⁴ “[...] conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária;

observada no periódico, o apreço à obra *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, poderia ser observado como principal ponto de convergência no estabelecimento de um diálogo entre as partes envolvidas.

De acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2013), o folhetim contou com ampla repercussão no Brasil do século XIX, sendo amplamente divulgado e traduzido na imprensa da época. Para Guimarães, a obra deve ser compreendida como o primeiro *best-seller* americano, e o estrondoso sucesso teria o mérito de fornecer um estoque de “imagens literárias do escravo e de situações relacionadas à escravidão, que passariam a integrar o imaginário dos escritores brasileiros (GUIMARÃES, 2013, p. 424).”

Alinhando-nos às assertivas do estudioso, constatamos que Joaquim Nabuco não teria ficado alheio aos quadros de Stowe, e em *Minha formação* admitiria que: “Mil vezes li a *Cabana do Pai Tomás*, no original da dor vivida e sangrando (NABUCO, 1998 [1900], p. 182).”. Machado de Assis, por sua vez, teria citado a obra em duas de suas críticas teatrais¹⁵; e, em 1876, na condição de censor do Conservatório Dramático, o autor licenciaria uma peça deliberadamente baseada na narrativa¹⁶. Dessa maneira, torna-se possível afirmar que, - dentro e fora do discurso de *O Novo Mundo* - a obra certamente se encontrava no horizonte de expectativas de Nabuco e Machado.

Numa das críticas teatrais, Machado analisava a peça *Mãe* (1860), de José de Alencar. O drama, cujo enredo se baseia na história de uma mãe cativa vendida pelo próprio filho, seria longamente elogiado pelo crítico. No texto, Machado evocaria a obra de Stowe numa reflexão a respeito das virtudes da peça ao abordar o drama da escravidão: “Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriette [sic] Stowe, fundado no mesmo teatro da escravidão (ASSIS, 1994 [1860], p. 840).”. Ou seja, podemos pensar que, em alguma medida, a narrativa norte-americana se constituía num referencial para Machado avaliar as obras que tivessem como mote a temática da escravidão.

Todavia, e considerando a relação dialética inerente à experiência literária, também podemos inferir que Machado reelaborasse alguns dos expedientes defendidos por Harriet B. Stowe em sua própria criação. Nas poucas produções do autor com referências diretas à escravidão, não observamos um sentimento de resignação tão intenso como aquele que tipificou *Pai Tomás*, - embora também não observemos figuras escravas completamente aguerridas. De todo modo, não compactuamos com a velha ideia de um Machado ausenteísta. Com base em autores como Roberto Schwarz e Sidney Chalhoub, reconhecidos como

esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito (ASSIS, 1873, p. 107).”

¹⁵ Primeiramente na análise da peça *Mãe*, de José de Alencar (ASSIS, 1860). E, posteriormente na análise do drama *Os cancros sociais*, de Maria Ribeiro, em crônica datada de 16 mai. 1865 (ASSIS, 1865).

¹⁶ De acordo com Guimarães: “A informação foi publicada na *Revista Ilustrada* de 15 jul. 1876, p. 03. João Roberto Faria, que recolheu todos os escritos de Machado relativos ao teatro, diz ser bem possível que a informação seja verdadeira, embora não conheça esse parecer. Machado foi censor na primeira fase do Conservatório, entre 1862 e 1864, e também na segunda, a partir de 1871, mas infelizmente toda a documentação dessa segunda fase se perdeu”. In: GUIMARÃES, *Op. Cit.*, 2013, p. 426. Ver, também: FARIA, 2008.

representantes de uma vertente dos estudos machadianos que busca relacionar a produção literária do autor à sua própria historicidade, ousamos afirmar que há matizes em toda a obra de Machado que denunciavam tal realidade social.

Sim. Nos referimos a José Dias, Helena, Guiomar e tantos outros personagens *que sabiam opinar obedecendo*, porque viviam na corda bamba da dependência¹⁷. Num debate a respeito de sua própria obra, Roberto Schwarz¹⁸ já teria afirmado que a relação particular dos dependentes se configurava a partir da existência da escravidão. Inclusive, segundo o crítico, um dos maiores pavores de qualquer dependente era o de ser tratado como escravo. Posteriormente, Sidney Chalhoub (2003, p. 55-56) iria reiterar as afirmações do primeiro estudioso, acrescentando que, de acordo com a lógica paternalista, a escravidão seria a situação máxima de dependência, e isso esclarecia o porquê de o quadro do dependente ser compreendido a partir da condição dos escravos. Assim, e ainda de acordo com Chalhoub, no Brasil oitocentista, existiriam situações intermediárias entre a escravidão e a liberdade que, ao mesmo tempo em que problematizavam a visão de uma sociedade rigidamente dividida entre senhores e escravos, também sugerem a precariedade inerente à condição dos dependentes.

Em muitos de seus romances, Machado de Assis nos traz as nuances de conflitos muito próprios do contexto brasileiro do século XIX, onde a presença dos dependentes denunciava a representação de uma sociedade calcada nas violências do paternalismo e da escravidão. Sendo assim, e retomando as assertivas do escritor, pensamos que ao retratar tais relações em sua produção literária, Machado se prestava às demandas de seu tempo e de seu país¹⁹; demonstrando ainda certo nível de adequação aos embates que relacionavam “literatura e sociedade” presentes na imprensa da época. Também seria possível cogitar-se que, através da publicação do texto crítico “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade” no periódico *O Novo Mundo*, Machado interpelasse os debates que circulavam na época, aproveitando-se para afirmar um lugar para o romance no Brasil, e, possivelmente, (re)elaborando a criticidade de seu processo mimético, no qual a escravidão, além de não figurar como um entrave para um projeto de literatura nacional, seria implicitamente referenciada - em tantas de suas narrativas - como mácula intrínseca ao teor de brasilidade que nos representava naquele momento.

SALVAIA, P. Dialogues Between Americans: Harriet Beecher Stowe, Joaquim Nabuco and Machado de Assis on the Newspaper *O Novo Mundo* (1870 – 1875). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 12-33. ISSN 2177-3807.

¹⁷ A experiência da dependência no contexto brasileiro oitocentista, entre outros aspectos e complexidades, concernia à condição de sujeitos que gozavam do status jurídico de “livres”, mas, que em suas práticas cotidianas, dependiam dos víveres e/ou da proteção social proporcionada por núcleos ou famílias patriarcais.

¹⁸ “Machado de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz.”. *Novos Estudos*, Cebrap, s/v., n. 29, p. 83, mar./1991.

¹⁹ “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1873, p. 107).”

Referências

ANDRIES, L. & GRANJA, L. (Org.). *Literaturas e escritas da imprensa: Brasil/França: século XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

ASCIUTTI, M. M. R. *Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*. Dissertação (Mestrado) em Letras. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24092010-144834/pt-br.php>>. Acesso em 18 dez. 2016.

AUGUSTI, V. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado) em Teoria e História Literária. Campinas: IEL/UNICAMP, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270042/1/Augusti_Valeria_D.pdf>. Acesso em 10 jul. 2016.

BEZERRA, V. C. O romance de Alexandre Dumas no Brasil. *Dossiê*, 2013. Disponível em: <http://www.circulacaodosimpessos.iel.unicamp.br/arquivos/dossie_valeria_pt.pdf>. Acesso em 18 jul. 2017.

BOEHRER, G. C. A. José Carlos Rodrigues and *O Novo Mundo, 1870-1879*. *Journal of Inter-American Studies*, Miami, volume 9, n. 1, 1967. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i208783>>. Acesso em 11 fev. 2017.

CARULA, K. *Darwinismo, raça e gênero: projetos modernizadores da nação em conferências e cursos públicos (Rio de Janeiro, 1870 - 1889)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUMAS FILS, A. *La femme de Claude*, pièce en trois actes, précédée d'une préf. Paris, M. Lévy, 1873. Disponível em: <<https://archive.org/stream/lafemmedeclaudep00dumauoft#page/n7/mode/1up>>. Acesso em 05 ago. 2017.

FARIA, J. R. *Machado de Assis – do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GAULD, C. A. José Carlos Rodrigues: o patriarca da imprensa carioca. *Revista de História*, São Paulo, vol. 7, n. 16, p. 427- 438, 1953. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/viewFile/35784/38500>> Acesso em 03 fev. 2017.

GUIMARÃES, H. S. Pai Tomás no romantismo brasileiro. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, p. 421-429, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99408>> Acesso em 07 jan. 2017.

HEINEBERG, I. *La suite au prochain numéro: formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do Commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio Mercantil (1839-1870)*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2004. Disponível em : <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>> Acesso em 02 de fev. 2017.

HUGO, V. Cromwell – Prefácio. In: _____. *Do grotesco e do sublime*. Trad. e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1827], p. 13-101.

KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M-É. ; VAILLANT, A (Direction). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A crítica teatral. José de Alencar: Mãe. In: _____. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. [Publicado originalmente na “Revista Dramática”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, 29 mar. 1860].

_____. *Obra Completa*, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937.

NABUCO, J. *Minha Formação* (introdução de Gilberto Freyre). Brasília: (Coleção Biblioteca Básica Brasileira, tomo II), Senado Federal, 1998. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1019>>. Acesso em 04 jan. 2017.

_____. Introdução. In: NABUCO, J. *Camões e os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1872. p. 05-17. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01204900#page/7/mode/1up>>. Acesso em 17 ago. 2017.

PAES, A. P. *Das imagens de si ao mundo das edições: Paul de Kock, romancista popular*. Dissertação (Mestrado) em Letras. Belém-PA: UFPA, 2013. Disponível em: <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/dissertacao_alessandra_paes.pdf>. Acesso em 10 jul. 2017.

ROUANET, S. P. (Org. e Coord.). *Correspondência de Machado de Assis: tomo II, 1870-1889*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

SCHWARZ, R. “Machado de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz.”. *Novos Estudos*, Cebrap, n. 29, volume 1, março de 1991, p. 83. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-29/>>. Acesso em 22 jun. 2017.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

Acervos e sites consultados

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - Acervo Digital. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em 05 jan. 2016.

Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional - BN). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em 08 jan. 2015.

Projeto “Circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX (1789 - 1914)”. Disponível em: <<http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 09 fev. 2015.

Artigos de jornal

(Sem assinatura). ALEXANDRE DUMAS. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 4, p. 55, 23 jan. 1871.

(Sem assinatura). Escravidão ‘branda’ e escravidão ‘dura’. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 10, p. 146, 24 jul. 1871.

(Sem assinatura). Tópicos do Mês. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 13, p. 07, 24 out. 1871.

(Sem assinatura) Literatura do Dia. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 17, p. 79, 23 fev. 1872.

(Sem assinatura). Victor Hugo. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 20, p. 132, 23 mai. 1872.

(Sem assinatura). Literatura Nacional. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, 24 jun. 1872, nº 21, p. 154.

(Sem assinatura). Livros e Autores. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 22, p. 179, 23 jul. 1872.

(Sem assinatura). Correspondência: A política do Brasil, segundo um professor de Direito. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 26, p. 27, 23 nov. 1872.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 30, p. 107-108, 24 mar. 1873.

(Sem assinatura). O ‘moralista’ Dumas. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 33, p. 159, 23 jun. 1873.

(Sem assinatura). Educação no Exterior. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 40, p. 66, 23 jan. 1874.

(Sem assinatura). Notas em Geral. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 41, p. 87, 23 fev. 1874.

(“De um nosso correspondente”). Literatura - Movimento Literário no Brasil. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 45, p. 164–165, 23 jun. 1874.

(Sem assinatura). Beleza e Saúde. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 50, p. 50, 23 nov. 1874.

(Sem assinatura). Harriet Beecher Stowe. *O Novo Mundo*, Nova Iorque, n. 52, p. 100-101, 23 jan. 1875.

Recebido em: 15 fev. 2018

Aceito em: 17 abr. 2018

Fanny Hill, de John Cleland, e *As mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo: uma reflexão sobre a falsa moral defendida nos romances

GABRIELA FARDIN*

RESUMO: Este trabalho trata-se de uma proposta de leitura e interpretação das obras *Fanny Hill ou Memórias de uma Mulher de Prazer* (1748-9), escrita por John Cleland (1710-89); e, *As Mulheres de Mantilha: romance histórico* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-82). Focalizaremos, aqui, nas passagens dos romances que demonstram a ideia de uma falsa moralidade defendida pelos autores, ao que nos parece, somente para proteger suas próprias faces diante dos julgamentos de sua comunidade leitora.

PALAVRAS-CHAVE: *As Mulheres de Mantilha*; *Fanny Hill*; Joaquim Manuel de Macedo; John Cleland.

ABSTRACT: This work is a proposal of reading and interpretation of the books *Fanny Hill or Memories of a Woman of Pleasure* (1748-9), written by John Cleland (1710-89); and *As Mulheres de Mantilla: romance histórico* (1870), written by Joaquim Manuel de Macedo (1820-82). We will focus here on the passages of the novels that demonstrate the idea of a false morality advocated by the authors, it seems to us, only to protect their own faces of the judgments of their reading community.

KEYWORDS: *As Mulheres de Mantilha*; *Fanny Hill*; Joaquim Manuel de Macedo; John Cleland.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto – Unesp - 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: g_phardin@hotmail.com

Introdução

Neste trabalho, pretendemos refletir sobre a falsa ideia de defesa dos costumes morais do século XVIII que *As Mulheres de Mantilha: romance histórico*¹, de Joaquim Manuel de Macedo, e a obra inglesa *Fanny Hill ou Memórias de uma Mulher de Prazer*, escrito por John Cleland, apresentam-nos.

Interessa-nos, aqui, desta forma, analisar algumas das diferenças e aproximações entre os romances, que possuem várias temáticas sociais em comum, das quais selecionamos três para detalhar em nosso trabalho: a existência de duas personagens que trabalham como cortesãs, as "saídas fáceis" para tratar sobre a homossexualidade e os desfechos para a vingança de um coração partido.

Para tanto, iremos propor uma leitura do romance intitulado *Fanny Hill ou Memórias de uma Mulher de Prazer*, escrito por John Cleland (1710-89) e publicado em dois volumes, o primeiro em novembro de 1748 e o segundo em fevereiro de 1749. O livro foi vendido, inicialmente, em duas partes, porque é composto de duas cartas destinadas à Madame que, segundo a narradora, é alguém livre dos julgamentos morais e pode então ter acesso à verdade sem o uso de qualquer filtro opressor. Entretanto, mostraremos em nossa análise que apesar de apresentar eventos considerados escandalosos para seu tempo, Cleland tomou a precaução necessária construindo uma personagem que é capaz de contar sobre seu passado sem censurá-lo, e comentar sobre ele com olhos de burguesa, esposa, mãe, enfim, "mulher de respeito".

Apesar de não ser famoso no Brasil, *Fanny Hill* é considerado por muitos estudiosos o primeiro romance erótico-pornográfico publicado na Inglaterra. De fato, em seu país de origem, a obra é consagrada, recebendo até hoje homenagens em forma de diversas adaptações – como é o caso da peça teatral *The Life and Times of Fanny Hill* (encenada pela primeira vez em 1991 e publicada em 1996), escrita pela dramaturga britânica April De Angelis; e a minissérie escrita por Andrew Davies, com direção geral de James Hawes, *Fanny Hill*, produzida pela BBC em 2007.

Almejamos, aqui, uma comparação do romance de Cleland, tendo como ponto de partida a questão da defesa da moral e dos bons costumes, com a obra pouco conhecida de Joaquim Manuel de Macedo, *As Mulheres de Mantilha: romance histórico*, publicada em 1870, mas tratando, em seu enredo, do Rio de Janeiro da época de 1760.

Em seu único romance histórico, Macedo apresenta as festas populares na época do vice-reinado do Conde da Cunha, denuncia o caráter abusivo das decisões políticas daquele tempo e posiciona-se contra o moralismo em excesso defendido pela Igreja e pelas famílias mais tradicionais. A obra é repleta de episódios aventureiros que nos lembram os romances de Walter Scott e Alexandre Dumas, com suas donzelas em perigo e planos para desmascarar o vilão.

Embora tenham recebido pouca atenção dos críticos literários, ambas as obras apresentam significativos apontamentos sobre o funcionamento das relações sociais

¹ Embora o romance de Macedo tenha sido publicado no século XIX, seu enredo trata sobre o século XVIII.

e já foram objeto de estudo de alguns críticos cujas considerações utilizaremos de apoio para nossas reflexões. Sendo assim, para tratar sobre a problemática da saída fácil para a homossexualidade em *As Mulheres de Mantilha*, nos apoiaremos no trabalho de Pavanelo (2013); sobre a complexidade da linguagem erótico-pornográfica em *Fanny Hill*, faremos uso dos apontamentos de Juengel (2009); para tratarmos dos pormenores representados nas obras, utilizaremos a pesquisa de Wagner (1997) para a obra de Cleland, e Proença (1971) para o romance histórico macediano.

A falsa moral

É claro que as diferenças e semelhanças entre as obras escolhidas são várias, temporais, espaciais e culturais, mas o que desejamos estudar neste trabalho é, principalmente, uma semelhança significativa que elas apresentam: há uma espécie de falsa moral retratada de maneira tão sutil, que somente um leitor mais atento poderia percebê-la.

O romance histórico de Macedo nos apresenta várias personagens femininas: mães, velhas pedintes, mocinhas à espera de casamento, freiras e uma cortesã. A singularidade de Maria de... é tão ambígua quanto seu próprio nome. Ela é a única cortesã citada durante todo o romance. Seu nome é, curiosamente, tão genérico que nos parece ser a representação de um grupo social de mulheres marginalizadas por causa de sua profissão "imoral" aos olhos das "pessoas de bem". Para Cardoso (2008), Maria de... é uma mulher tão misteriosa quanto a mantilha, objeto tão essencial no enredo do romance a ponto de fazer parte do título da obra. O estudioso da obra de Macedo defende que Maria de... pode representar um grupo ainda maior de mulheres: as rejeitadas amorosamente.

O autor de *A Moreninha* (1844) parece-nos abandonar sua fama de defensor da moral e dos bons costumes em *As Mulheres de Mantilha*, pois Maria de..., a cortesã, começa o romance bem de vida, divertindo-se em sua casa com seus amantes e animada com os planos de arquitetar uma vingança para curar seu coração partido por Alexandre Cardoso, o vilão do romance – se necessário for classificar esta personagem – como indica Proença (1971).

Segundo Proença,

Com o mistério convencional das reticências, Maria de... tem de ser vingativa, infiel, sem coração, porque é cortesã. Mas reunindo todos os defeitos obrigatórios do tipo, copiado de modelos célebres, nela já se pode notar os rudimentos de uma "dama das camélias", ou de uma Lucíola, pois Macedo, como outros românticos, esposa o conceito de que a virgindade não está mais no corpo, mas na alma. (PROENÇA, 1971, p. 24-25).

Maria de... não é somente uma mulher vingativa e bela, suas qualidades vão além desses clichês esperados para uma cortesã nos romances. Aliás, o leitor mais atento poderá notar que as discussões políticas apresentadas na obra acontecem, em sua grande maioria, na presença de Maria de..., transformando-a numa espécie de conselheira para as decisões que "os homens de poder" da cidade precisam tomar.

Era a casa de Maria de..., notabilidade feminina, que por sua formosura, sua independência audaciosa, sua natureza ardente e indomável, suas paixões e seus desvarios fáceis desde o conde de Bobadela até o vice-reinado do marquês do Lavradio, influiu algumas vezes mais do que se pode supor no governo da grande colônia portuguesa da América. (MACEDO, 1988, p. 37).

A cortesã é uma mulher que faz parte de sua comunidade não só por receber os grandes líderes políticos da cidade em sua casa, mas por sair às ruas, sempre que lhe convém, para encaixar as peças de seu ambicioso plano contra Alexandre Cardoso. Maria é a única mulher que detém o poder da leitura e da escrita no romance histórico macediano: sua vingança acontece por meio da tinta e do papel.

Maria de..., conforme Cardoso (2008) afirma, parece-nos ser várias mulheres em uma só: ora misteriosa, utilizando-se da mantilha para realizar seus feitos sem ser percebida; ora exibida e sedutora, utilizando-se de seus amantes para descobrir tudo o que deseja sobre os passos de Alexandre Cardoso e do vice-rei, o Conde da Cunha.

Dessa forma, notamos o quanto a personagem é um exemplo de como o romance de Macedo não tinha grandes pretensões de reproduzir ensinamentos de moral e bons costumes aos seus leitores: a prostituta consegue sua vingança, termina o romance tão bem de vida quanto começou e ainda continua sendo influente no meio da elite política da época. Como podemos observar no trecho final da obra, Macedo até mesmo promete escrever um romance só para contar a nova história de amor de Maria de..., mas, como sabemos hoje, esse romance nunca foi escrito:

Maria de... esqueceu depressa os gozos sinistros da sua vingança de vaidosa no empenho de novas conquistas e braços de novos amantes, entre os quais a tradição não diz que se contasse algum outro ajudante oficial-de-sala do vice-rei. O vice-reinado do velho Conde de Azambuja durou apenas dois anos incompletos, sucedendo-lhe o Marquês do Lavradio que era muito sensível aos encantos do belo sexo, e ardentemente se apaixonou por Maria de... .
Mais tarde me empenharei em escrever a história ou o romance desses amores do Vice-Rei Marquês do Lavradio e da formosa cortesã. (MACEDO, 1988, p. 238).

Tal como o que acontece no romance de Macedo, no romance setecentista de Cleland, a personagem principal também tem a experiência de um final feliz: Fanny é uma jovem órfã que, desde muito cedo, percebe o fardo de ser uma mulher sem posses e apoio familiar na sociedade inglesa do século XVIII. Quando fica desamparada por uma amiga ao chegar em Londres, acaba tornando-se uma cortesã e inicia sua luta para alcançar seu maior sonho: ser uma burguesa.

Fanny Hill, assim como Maria de..., são personagens retratadas por seus autores sempre muito bem arrumadas, ornadas de joias e rodeadas por muito luxo. Mais uma vez, defendemos aqui o quanto estes detalhes demonstram que as personagens são, na verdade, uma crítica à hipocrisia da sociedade que, assim como o leitor, admira e deseja o luxo da vida dessas mulheres, mas recrimina-o, alegando uma "impureza" em sua fonte.

Os autores detalham a vida luxuosa das cortesãs para, só depois das descrições, amenizarem o teor de admiração com comentários moralizantes, conforme podemos notar em:

Deslumbrante de beleza, esmeradamente vestida, e trazendo em joias uma riqueza afrontosa, Maria era como um sol a radiar naquela noite. Causava pena a lembrança da vida licenciosa daquela mulher verdadeiramente encantadora! *Só a virtude devia ser bela assim.* (MACEDO, 1988, p. 234 – grifo nosso).

Para melhor exemplificarmos, apresentamos também um trecho do romance em que Fanny começa a fazer parte do vício da vida libertina, como ela, posteriormente, irá chamar seu passado, e o vive com intensidade, livre dos pudores moralistas das camadas sociais mais elevadas, conforme ela conta em seus relatos de “verdade nua e crua” (CLELAND, 1997, p. 43). Ao chegar ao primeiro bordel em que trabalhará, Fanny não esconde sua admiração pelo luxo do lugar, apresentando-o em detalhes:

Minha senhora, pode estar certa de que minha boa opinião sobre a causa não foi diminuída pelo surgimento de uma belíssima sala de estar a que me levaram, e que me pareceu mobiliada de forma magnífica, a mim que nunca vira aposentos melhores do que meus quartos ordinários nas estalagens da estrada. Havia dois espelhos com molduras douradas e um aparador em que algumas peças de uma baixela de prata, expostas para produzirem o máximo de efeito, me deslumbraram e convenceram completamente de que eu devia ter entrado para uma família muito distinta (CLELAND, 1997, p. 51).

No caso de Fanny Hill, há até mesmo a existência de um tom cínico na maneira como a personagem conta suas memórias; ela deixa claro que não se sentiu incomodada por tornar-se uma cortesã, pelo contrário, passou a admirar o refinamento dos ambientes, das vestimentas e das joias das pessoas que começou a conhecer. A sua vontade de prosperar na vida nasce aí.

Macedo e Cleland aproximam-se nessa espécie de descrição ambígua para as personagens: eles não seguem os modelos da chamada *literature of roguery*², suas cortesãs não terminam o romance na sarjeta, pelo contrário, ambas melhoram de vida, seja financeiramente ou por meio da conquista de objetivos não-materiais, como é o caso de Maria de... .

O "escandaloso" final feliz para essas mulheres é, talvez, a maior prova de que os romances não se tratam de obras defensoras da moral e dos bons costumes, afinal, Fanny Hill e Maria de... são personagens fortes, estão determinadas a alcançar suas ambições e levam suas vidas de uma maneira muito mais livre, no sentido de experienciar seus sentimentos e prazeres sem pudor algum.

² Termo utilizado para denominar a produção literária muito corrente no século XVIII que trata sobre a biografia de personagens marginalizados socialmente, tais como prostitutas, criminosos, etc. Na maioria destas obras, as personagens viviam de forma desregrada e acabavam presas, vítimas de doenças terminais ou morrendo miseravelmente por não receberem qualquer tipo de ajuda.

As saídas de mestre para a homossexualidade

Em ambos os romances, temos a questão da homossexualidade abordada, em grande parte da obra, sem repreensão alguma, mas "resolvida" de maneira prática com o intuito de, ao nosso ver, agradar o leitor da época e proteger as faces dos autores.

Por se tratar de um romance erótico-pornográfico, *Fanny Hill* apresenta-nos uma descrição detalhada (aproximadamente seis páginas) dos momentos íntimos de uma relação homoerótica masculina. A moça encontra-se hospedada em uma estalagem e, desconfiada das intenções de um senhor e um rapaz que estão dividindo o quarto ao lado, sobe numa cadeira para espiá-los através de uma fresta na parede e, ironicamente, cai da cadeira perdendo os sentidos por alguns minutos.

Aqui, apresentaremos apenas o final da passagem, com o intuito de exemplificarmos a hipocrisia e, ao mesmo tempo, a inteligência dessa narradora que infiltra comentários preconceituosos e atende, assim, às demandas sociais da época para safar sua própria reputação de "mulher de respeito" (e, é claro, para proteger a face do próprio Cleland).

Então, passando uma das mãos pela frente dos quadris do garoto, ele segurou-lhe o brinquedo de marfim com ponta vermelha, que estava bem duro [...] e ficou se divertindo com isso, enquanto, com a outra mão, afagava-lhe os cabelos, e, curvando-se sobre as costas dele, puxou-lhe para trás o rosto, do qual o garoto sacudiu os cabelos que sobre ele tombavam, pela posição em que se encontrava, e aproximou-o do rosto do amante, de forma a receber um beijo de tirar o fôlego, após o que, este, retomando o ataque e continuando a castigar-lhe o traseiro, o auge do gozo veio-lhe com os sintomas habituais, pondo fim à ação. Tudo isso, essa cena tão criminosa, tive a paciência de espiar até o fim, puramente para reunir mais fatos e convicção contra eles, em meu firme propósito de fazê-los receber o castigo merecido imediatamente e, assim, quando eles já se preparavam para sair, eu, ardendo como estava de raiva e indignação, pulei da cadeira, a fim de criar o maior escândalo contra eles, mas com um ímpeto tão infeliz que algum cravo, ou alguma irregularidade no assoalho, me fez tropeçar e cair de cara, com tanta violência que fiquei sem sentidos no chão, e assim devo ter permanecido por algum tempo, até que veio alguém em meu socorro, de forma que eles, suponho que alarmados pelo barulho da minha queda, tiveram o tempo mais que necessário para fugirem a salvo, o que fizeram, conforme soube depois, com uma precipitação que ninguém soube explicar, até que, quando voltei a mim e me recobrei o suficiente para falar, eu os informei sobre a transação de que fora testemunha (CLELAND, 1997, p. 264).

Fanny, ao contrário de outros momentos de voyeurismo narrados no livro, não assume qualquer deleite ao assistir à relação sexual entre os dois homens, embora ela narre cada movimento dos corpos deles e espere até o final do ato para tomar qualquer decisão. Esta é a única característica que diferencia essa cena de voyeurismo das outras, as que envolvem casais heterossexuais e lésbicos, no romance.

Conforme Wagner (1997), estudioso da vida e obra de Cleland, explica, na Inglaterra,

[...] o lesbianismo era tolerado no século XVIII, ou pelo menos não condenado, e as cenas de lesbianismo no volume I destas Memórias evidenciam uma

aceitação dessa forma de relação sexual, apesar de não ser considerada 'natural'. A homossexualidade masculina, no entanto, 'o vício antinatural', como era chamado, era constantemente atacado e repudiado por escritores e romancistas. Donde Fanny apenas expressa o ponto de vista burguês sobre o homossexualismo (CLELAND, 1997, p. 09).

Aqui, encontramos, talvez, uma das diferenças mais significativas do contexto espacial e cultural presentes nas duas obras: na Inglaterra do século XVIII, provavelmente pela influência da liberdade do prazer e da sexualidade, tão defendidas na época pelos autores franceses, principal fonte de produção libertina do período, as relações homoeróticas femininas não eram consideradas de baixo calão.

Dessa forma, parece-nos que o amor entre Inês e Isidora, na obra de Macedo, que será posteriormente analisado por nós, se concretizado, não teria tamanho escândalo nas terras da rainha, como teria no Rio de Janeiro nos idos de 1769, contado nos meados de 1870, por se tratar de um romance histórico. Como Wagner (1997) afirma, a obra de Cleland teve fortes influências da literatura francesa:

O romance de John Cleland é único, no sentido de que combina elementos tanto da literatura francesa quanto da literatura inglesa numa paródia secularizada da confissão cristã; também combina duas formas literárias, a biografia devassa e o diálogo devasso, mesclando-as naquilo que se tornou o principal romance da ficção erótica inglesa (CLELAND, 1997, p. 23).

Entretanto, a publicação do livro completo, em 1750, contendo este trecho de temática homoerótica masculina, não passou em branco para Cleland, demonstrando o preconceito da época. O autor e o editor do livro, Ralph Griffiths, foram presos por seis dias após o sucesso de vendas da versão completa da obra (ou seja, o volume I e II juntos), que chamou a atenção da censura. Wagner (1997) apresenta a seguinte informação:

David Foxon sugeriu muito acertadamente, em seu *Libertine Literature* [Literatura Libertina], que a ação penal exercida contra o romance naquele ano parece estar relacionada com a passagem de sodomia no segundo volume, registrando a observação voyeurista de um encontro homossexual numa taverna (CLELAND, 1997, p. 20).

Cleland e seu editor não ficaram por muito tempo na prisão e, graças às notícias sobre a proibição das vendas da obra nas livrarias, *Fanny Hill* tornou-se um best-seller, ganhando versões puritanas e ilustradas, sendo traduzido para diversas línguas, agradando, assim, a todos os públicos.

A partir de tal conhecimento sobre a publicação do livro, é evidente notar o caráter polêmico e irônico do modo como Cleland escolhe narrar tal episódio em sua narrativa: Fanny Hill assiste ao ato sexual alheio, descreve-o com detalhes e, só no final de sua descrição, decide denunciar o casal, entretanto, ela cai de cara no chão.

Típico deste romance inglês, Fanny narra longas cenas erótico-pornográficas sem pudor algum para, no final, reproduzir algum discurso moralista da burguesia, classe social

em ascensão naquele momento e, é claro, responsável por grande parte das vendas. Como nossa narradora, quando escreve, é a esposa, mãe, dona de casa e burguesa, é natural que essa personagem julgue como imorais as aventuras que narra, sobre seus anos como prostituta, porque, ela, assim como o autor, precisa proteger sua reputação.

Macedo, por sua vez, realiza algo tão condenável para a sociedade de sua época quanto Cleland, se pensarmos no contexto e lugar descritos em seu romance histórico e, por isso, o autor precisa proteger sua própria face: o desenvolvimento da figura de Isidora(o) na narrativa é surpreendentemente enviesado para agradar aos leitores mais defensores da moral e dos bons costumes.

Isidora(o) é uma moça que pede auxílio na casa de Jerônimo Lírio e encanta a todos com sua voz maravilhosa e seus costumes religiosos, criando laços de amizade e confiança com toda a família e desenvolvendo uma paixão recíproca com Inês, sua filha, um dos "lírios" do comerciante.

Para o leitor, Isidora(o) é colocada como uma moça de aparência diferente e modos mais rústicos à mesa:

Irene e Inês, os dois lírios, comiam pouco, tocavam nos pratos, como passarinhos em frutas, ao contrário de Isidora que mostrava o melhor apetite, e mais desocupadas que os outros à mesa, observavam a bela hóspede a quem não conheciam, [...] e moça como elas, ousavam do inocente direito de estudar-lhe as feições, os modos e os vestidos. Isidora era uma moça alta, esbelta, porém não bem feita de corpo; tinha o peito demasiadamente largo, e a cintura pouco delicada; mas em compensação sua cabeça era magnífica: seus cabelos castanho-claros, finos e crespos, perdiam-se escondidos em uma touca de mau gosto; [...] seu pescoço era mais grosso que fino, e suas mãos brancas, pequenas e bonitas, como deviam ser seus pés. [...] só em um ponto não sabia acanhar-se; comia como Antônio Pires ou Jerônimo Lírio, que eram bons gastrônomos; não bebia porém vinho, e unicamente pelo dever de saudar a companhia, fazendo sucessivamente a saúde de cada um dos convivas, como era de uso, tocara com os lábios em um cálice de vinho (MACEDO, 1988, p. 91-92).

Tal descrição já faz com que, até mesmo o leitor menos atento, desconfie do sexo da personagem Isidora(o), ainda mais pela obra se tratar de um romance histórico, gênero tão conhecido por apresentar grandes reviravoltas, aventuras, personagens travestidas etc. Segundo Pavanelo (2013), o romance apresenta, de fato, essa espécie de "saída fácil" para a questão do amor entre Isidora(o) e Inês:

Poderíamos depreender aqui uma falha de enredo, que não convence o leitor. Parece-nos, no entanto, que Macedo, nesse caso, teria lançado mão dessa *deus ex machina* a fim de não contrariar os códigos moralistas do século XIX, uma vez que a realização do amor entre duas moças poderia chocar os conservadores leitores oitocentistas. Apesar de ter apelado para uma saída convencional, transformando uma das personagens em homem – possibilitando o casamento entre elas –, é digno de nota o fato de essa paixão homoerótica ter sido sugerida durante grande parte do romance (PAVANELO, 2013, p. 166).

Macedo não somente tira o disfarce dessa personagem, como o faz de maneira heroica: Isidora(o) é desmascarada quando precisa lutar para proteger a honra de Inês numa emboscada planejada por Alexandre Cardoso. A personagem ao ser revelada como um mancebo, é, ainda, heroína e vítima da situação, pois só se passou por rapariga para fugir do recrutamento militar. A transformação de Isidora em Isidoro é tão rápida quanto a decisão de Jerônimo em casar o rapaz com Inês, um desenrolar repentino no enredo do romance:

Isidora tinha sido a providência salvadora daquela família. Quando se acharam sós em seu quarto, as duas meninas conversaram ainda palpitantes e trêmulas de abalo pelo perigo de que haviam escapado. Irene perguntou:

— Viste-a bater-se, Sinhazinha?

— Eu não vi coisa alguma; lembra-me que ouvi tiros, que logo depois me agarraram, e não soube mais de mim...

[...]

— Sinhazinha, tu és feliz!

— Por quê?

— Porque Isidora não pode ser mulher; é um mancebo e te ama.

Irene adivinhara o segredo de Isidora, que de fato era lindo jovem que se disfarçara com vestido de mulher para escapar ao recrutamento. [...] E antes de dormir Jerônimo ainda pensou em Isidora; pois perguntou à senhora Inês:

— Não pensas que devemos grande serviço a esse valente mancebo?

— Salvou-nos mais que as vidas, salvou a honra de nossas filhas.

— Inês, vou mandar colher informações sobre o caráter e procedimento de Isidoro.

— Para quê?

— Se ele for como parece...

— Então?...

— Qual de nossas filhas julgas que devemos dar-lhe em casamento?

— A Nhanhã é a mais velha...

— Mas foi a Sinhazinha que ele precisamente salvou, atacando e ferindo o seu malvado raptor (MACEDO, 1988, p. 200-201).

Dessa forma, podemos notar que tanto a obra de Cleland quanto a de Macedo apresentam em seus enredos situações consideradas escandalosas para sua época, com o intuito de, ao nosso ver, criticar o moralismo em excesso e a hipocrisia da sociedade. Até porque, seria muito mais simples omitir tais passagens nos romances e evitar assim a repreensão dos leitores mais adeptos dos costumes moralistas tradicionais. Entretanto, optar por escrever tais trechos, dar atenção aos grupos mais marginalizados da sociedade, retratar a vida de uma cortesã e relatar a existência de amores homoeróticos só comprovam o caráter questionador dos romances aqui tratados.

A vingança no universo feminino das cortesãs

Como afirma Cardoso (2008),

Na obra *As Mulheres de Mantilha*, creio que existam dois personagens relevantes: Maria de... e Alexandre Cardoso. Hesito na definição a respeito de qual deles assume proeminência no desenvolvimento do enredo, contudo, inclino-me a

pensar que este posto é ocupado pela cortesã. Afinal, o romance trata justamente do plano vingativo desta personagem, suas armações, manipulações e desfecho (CARDOSO, 2008, p. 22-23).

A vingança particular de Maria de... é o que acaba por determinar o futuro coletivo da nação, a punição aos crimes de Alexandre Cardoso e a eventual queda de um governo autoritário. Como afirma Pavanelo,

a solução da crise histórica no romance é resultado da mera vingança prosaica de uma cortesã enciumada, não havendo nenhuma intenção heroica ou nacionalista por parte dela (PAVANELO, 2013, p. 163).

O romance trata sobre essa vingança de uma mulher com o coração partido, mas cabeça bem intacta, capaz de arquitetar todo um plano e utilizar seus amantes para orquestrá-lo brilhantemente.

Influente em sua comunidade, financeiramente bem resolvida e letrada, Maria de... reúne muito mais do que os atributos de beleza e sedução tão comumente associados às cortesãs da literatura. Como já dissemos anteriormente, ela não se utiliza apenas de seus dotes físicos, mas apoia-se na escrita de cartas e bilhetes para conseguir sua tão desejada vingança.

O romance desde seu início nos apresenta essa cortesã ferida pela rejeição de um de seus amantes, Alexandre Cardoso, que pensa em se casar com a bela e inocente Inês, uma das filhas do respeitado pai de família Jerônimo Lírio. Sentindo-se usada e traída, Maria, aos poucos, consegue todas as informações que precisa para infernizar a vida de Cardoso e sujar ainda mais sua fama para a família de Jerônimo e toda a comunidade do Rio de Janeiro. Como é deixado claro ao leitor, "Maria tinha um único pensamento, uma única ambição, um único empenho; era vingar-se de Alexandre Cardoso." (MACEDO, 1988, p. 63).

Maria de... triunfa: Alexandre Cardoso termina o romance como um homem miserável, sem qualquer chance de se casar com Inês, sem seu cargo de confiança, sem autoridade alguma perante qualquer pessoa daquela comunidade e deportado para Lisboa. A cortesã, por sua vez, continuou sua vida normalmente, divertindo-se em busca de novas aventuras amorosas:

Maria de... esqueceu depressa os gozos sinistros da sua vingança de vaidosa no empenho de novas conquistas e nos braços de novos amantes, entre os quais a tradição não diz que contasse algum outro ajudante oficial-de-sala do vice-rei. O vice-reinado do velho conde de Azambuja durou apenas dois anos incompletos, sucedendo-lhe o marquês de Lavradio que era muito sensível aos encantos do belo sexo, e ardentemente se apaixonou por Maria de... (MACEDO, 1988, p. 238).

Ao considerarmos de maneira mais ampla a afirmação feita em 1929 por Virginia Woolf, poderemos entender o sucesso na vingança de Maria e o fracasso na tentativa de Fanny Hill. Basta refletirmos que, se para escrever uma mulher precisa ter seu próprio teto, para vingar-se de um homem, isso é ainda mais primordial:

[...] uma mulher deve ter dinheiro e um teto próprio se ela quer escrever ficção; e que, como você vai ver, isso deixa o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção sem solução (WOOLF, 2010, p. 04 – tradução nossa³).

Apresentamos, então, a tentativa fracassada de vingança vivida pela cortesã de Cleland. Fanny deixa o primeiro bordel em que trabalhou para viver como amante exclusiva de Mr. H., mas ao voltar de um passeio, flagra-o em momento íntimo com a empregada da casa, o que Fanny toma como uma ofensa, afinal, a moça representa para ela algo parecido com uma refeição rápida de "carne de pescoço" (CLELAND, 1997, p. 144) e deve ter servido apenas de aperitivo para "variar a dieta" (CLELAND, 1997, p. 144) de seu cavalheiro.

Enojada e sentindo-se traída, Fanny guarda seus rancores para si, remoendo-os de vez em quando, pensando numa maneira de vingar seu ego ferido. Como é a Fanny mais velha que nos conta suas memórias, notamos já um tom de arrependimento em seu modo de narrar ao nos apresentar Will, o rapaz que servirá como peça principal para seu ato de vingança:

Tivesse eu considerado essa escapada de Mr. H. apenas sob essa luz, e tivesse-me contentado em despedir a rapariga, teria pensado e agido corretamente; mas, cheia como estava de ideias de ofensas imaginárias, eu acharia que Mr. H. teria-se saído com muita facilidade, se não levasse minha vingança adiante, pagando-lhe, tão estritamente quanto o meu espírito conseguisse, na mesma moeda. Tampouco esse ato de justiça tardou muito; eu o estava levando a sério. Mr. H. havia, cerca de duas semanas antes, tomado a seu um rapaz muito bonito, que mal tinha completado dezenove anos, fresco como uma rosa, bem proporcionado e de membros ágeis; em suma, uma boa desculpa para o gosto de qualquer mulher, mesmo que a vingança estivesse fora de questão; qualquer mulher, digo, despreconcebida e que fosse suficientemente esperta e corajosa para preferir uma questão de prazer a uma questão de honra (CLELAND, 1997, p. 144).

Como podemos notar no trecho acima, os nomes dos clientes da cortesã são mantidos em segredo, sendo revelada apenas a letra inicial de seus nomes ao leitor. Isso é mais uma estratégia de John Cleland para dar um tom mais verídico e biográfico à obra, afinal, a ideia que é vendida aos leitores é a da grande polêmica que se formaria no meio social mais elitizado caso esses nomes viessem à tona.

Fanny Hill, ao contrário de Maria de..., fracassa ao tentar se vingar de Mr. H. retribuindo-lhe na mesma moeda a afronta que acredita ter sofrido. A personagem seduz o jovem Will com a cínica justificativa de que, até mesmo se a vingança não estivesse em jogo, pensaria em divertir-se com o lindo empregado, o que torna o tom da narrativa mais leve e bem-humorado.

Entretanto, a cortesã é descoberta, perdendo assim as boas condições de amante exclusiva: morar sozinha em um apartamento, viver rodeada por criados, usar roupas de luxo, ter joias etc. Irritado pela ousadia e traição de Fanny Hill, Mr. H. dá uma quantia suficiente para a cortesã recomeçar sua vida em outro lugar e a expulsa do apartamento.

³ No original: “[...] a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved” (WOOLF, 2010, p. 04).

Podemos refletir sobre essa passagem em que, por não ter ainda condições financeiras para se manter, a personagem acaba refém das exigências e caprichos de seus clientes, o que ocorrerá até o final da narrativa. É só quando ela recebe a herança de um amante que consegue, então, tornar-se burguesa, ter sua própria casa e, como Woolf afirmou séculos depois, a liberdade suficiente para escrever suas memórias sem medo de repreensões.

Diferentemente da cortesã de Macedo, falta independência financeira à heroína de Cleland para obter sucesso em suas empreitadas. Assim que a consegue, porém, ela torna-se uma mulher admirada por todos, uma espécie de lutadora que, por meio do vício, alcançou a virtude, como ela mesma justifica-se: “[...] se pinte o vício em todas as suas cores mais alegres, se o adornei de flores, foi puramente a fim de tornar mais valoroso e mais solene o seu sacrifício à virtude.” (CLELAND, 1997, p. 297). Tal passagem do livro, assim como várias outras, merecem mais atenção, pois são reveladoras de um dos tons mais predominantes da obra: o cinismo.

Considerações finais

Propusemos aqui uma comparação das duas obras sobre os costumes do século XVIII, estipulando como perspectiva para o nosso trabalho a questão da falsa defesa da moral e dos bons costumes; uma, então, tratando das memórias de uma prostituta, *Fanny Hill: Memórias de uma Mulher de Prazer* (1748-9), escrita pelo autor inglês John Cleland; a outra, o romance histórico sobre os meados de 1769 de Joaquim Manuel de Macedo, *As Mulheres de Mantilha* (1870).

As duas obras criticam o moralismo em excesso que impede, na maioria das vezes, que as mulheres aprendam a ler e a escrever, sejam independentes financeiramente, escolham seus próprios amores e até mesmo se exibam em público. Em *As Mulheres de Mantilha*, o leitor mais crítico pode perceber que, desde o próprio título, Macedo parece, ao nosso ver, criticar a necessidade que as mulheres têm de se cobrir para sair às ruas. Há também vários exemplos de mulheres analfabetas enclausuradas no seio do lar por causa dos maridos, da Igreja, da família etc.

Como afirma Pavanelo, "Macedo se propõe a fazer [...] um outro tipo de romance histórico, focado na crítica à condição submissa da mulher, motivada pelo moralismo exacerbado da sociedade brasileira" (2013, p. 167). Sendo assim, a obra parece-nos ter essa função questionadora sobre a maneira como as mulheres são vistas socialmente.

É na personagem de Maria de..., como tentamos mostrar ao longo de nosso trabalho, que o autor consegue evidenciar o poder das mulheres quando alfabetizadas e livres para tomar suas próprias escolhas. Talvez as cortesãs sejam as personagens romanescas que melhor tenham demonstrado, ao longo da produção literária em geral, o poder da independência feminina. Afinal, esse tipo de personagem marginalizada não precisa corresponder aos ideais de mulher submissa que a sociedade impôs e impõe às mulheres.

Cleland também encontra sua maneira de criticar a hipocrisia social por meio dessa personagem que conhece as camadas sociais mais baixas e mais altas, conquista seu espaço

como burguesa por meio dos bens que recebe pelos seus serviços como cortesã, transforma-se em uma "mulher digna de respeito" e pode, então, contar as memórias de seu tempo como prostituta sem poupar qualquer detalhe, mas jogando um verdadeiro balde de água fria com seus comentários moralistas ao final de suas narrações.

Conforme Juengel (2009 apud Carter 2001) aponta, há no texto pornográfico a falsa ideia de simplicidade que pode ser atribuída por causa de uma espécie de má fé, herança da atribuição de valor moralista da sociedade ocidental às produções artísticas do tipo.

Para agradar ao leitor da obra com uma pitada de romance, Fanny Hill não só fica rica, graças à fortuna que herda, mas reencontra seu verdadeiro amor, Charles. O que pode ser interpretado como mais uma saída prática do que amorosa para a heroína: a concretização do amor burguês, afinal, por causa das leis daquela época, Fanny precisaria de um tutor para usufruir da herança. Sendo assim, a volta repentina de Charles ao enredo foi de grande importância para o bem-estar amoroso (e financeiro) da personagem.

Parece-nos, após as análises apresentadas, que, apesar das diferenças, os autores defendem uma mesma ideia: a importância da independência feminina. Assim como Maria de..., Fanny Hill também é uma mulher alfabetizada; a personagem aproveita-se do refinamento intelectual de alguns de seus amantes para conhecer a arte, a poesia e os assuntos influentes da elite frequentadora dos bordéis da época. Maria de... e Fanny Hill, às suas maneiras, desconstroem por meio de seus discursos e atitudes a hipocrisia da sociedade que as julga à luz do dia, mas as aplaude ao cair da noite.

FARDIN, G. *Fanny Hill*, by John Cleland, and as *Mulheres de Mantilha*, by Joaquim Manuel de Macedo: A Reflexion About the False Morality Defended in Novels. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 34-47, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

CANDIDO, A. O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750- 1880)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007. p. 453-461.

CARDOSO, E. W. *A representação histórica a partir da Obra A Mulheres de Mantilha (1870), ou, uma aula com o professor Joaquim Manuel de Macedo*. 2008. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16074/000695869.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

CARTER, A. *The Sadean Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Penguin, 2001.

CLELAND, J. *Fanny Hill, Memoirs of a Woman of Pleasure*. London: Librito, 2001.

_____. *Fanny Hill, ou memórias de uma mulher de prazer*. Trad. Eduardo F. Alves. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

FERRAZ, M. C. F.; OLIVEIRA, A. L. M.; GENS, R. M. C.. Entre véus, sombras e desejos. In: MACEDO, J. M. *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1988.

JUENGEL, S. J. *Doing Things with Fanny Hill*. In: ELH, The Johns Hopkins University Press, v. 76, n. 2, p. 419-446, Summer/2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27742942?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 12 mar. 2018.

MACEDO, J. M. *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1988.

PAVANELO, L. M. *Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo*, Tese, FFLCH-USP, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072013-095304/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

PROENÇA, M. C. *As mulheres de mantilha*. In: _____. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1971. p. 23-25.

WAGNER, P. Introdução. In: CLELAND, J. *Fanny Hill, ou memórias de uma mulher de prazer*. Trad. Eduardo F. Alves. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

WOOLF, V. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido em 02 abr. 2018

Aceito em 27 mai. 2018

Alexandre Herculano: a arte e a ciência do mestre lusitano

GLENER OCHIUSSI*

RESUMO: Este trabalho pretende analisar duas das obras centrais de Alexandre Herculano, ambas essenciais para a formação do cânone português: *O Bobo* e *História de Portugal - I*. A primeira foi de importância matricial para a introdução, em Portugal, do romance histórico. A segunda representa um marco para a historiografia portuguesa. Diante de tais análises, concluímos que, nas duas obras estudadas de Herculano, ciência e arte se entrecruzam.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre Herculano; Historiografia Francesa; Literatura Portuguesa; Romantismo Português.

ABSTRACT: This work intends to analyze two of the central works of Alexandre Herculano, both essential to the formation of the Portuguese canon: *O Bobo* and *História de Portugal - I*. The first was extremely important to the introduction of historical novel in Portugal. The second represents a milestone for the Portuguese historiography. Given these analyzes, we conclude that in both Herculano's works, science and art are intersected.

KEYWORDS: Alexandre Herculano; French historiography; Portuguese literature; Portuguese Romanticism.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: hiden_ochiussi@hotmail.com

Introdução

Este trabalho pretende analisar duas das obras centrais de Alexandre Herculano, ambas essenciais para a formação do cânone português: *O Bobo* e *História de Portugal*. Para tanto, procuramos focalizar, nesta pesquisa, a construção histórica e ficcional de Portugal, mais especificamente, a Batalha de São Mamede (1128) e suas respectivas personagens. Para efeito de organização, dividimos este artigo em três partes interdependentes: a construção da nação portuguesa – o amor é subjugado pela vingança (análise de *O Bobo*), a saga de um historiador romântico na periferia da Europa (estudo da obra *História de Portugal*) e conclusão (entre a ficção e a história).

A construção da nação portuguesa – o amor é subjugado pela vingança

O romance é a mais alta entre todas as formas simbólicas,
a poesia romântica, a ideia mesma de poesia

Walter Benjamin – *O conceito de crítica
de arte no romantismo alemão*

Publicado em 1843, na revista *O Panorama*, da qual Herculano era editor-chefe, o romance *O Bobo*¹ só foi editado em volume em 1866, após a morte do autor (OLIVEIRA, 2000, p. 129). Diante do cenário literário da época, tal romance pode ser considerado central para a interpretação da obra de Herculano. De acordo com Paulo Motta Oliveira (2011), o romance teria chegado a Portugal antes mesmo que os romancistas. Os portugueses, assim como os brasileiros², aprenderam as regras do romance lendo autores franceses e, por vezes, ingleses, na língua original ou em traduções. Romances estrangeiros, por certo, existiam em Portugal, os romancistas nacionais, porém, ainda eram escassos. Nesse sentido, Herculano foi um dos primeiros intelectuais portugueses a se dedicar ao romance histórico. Vivendo em um ambiente de efervescência cultural, mesmo estando na periferia do continente europeu, o autor acabou sendo influenciado por dois grandes mestres do gênero: Walter Scott, autor de *Ivanhoé* (1819) e Victor Hugo, escritor de *Notre Dame de Paris* (1831). Do primeiro, Herculano conservou a genialidade em pintar, com fortes cores, a nacionalidade local. O segundo lhe serviu de base para que o autor pudesse construir alguns de seus mais célebres heróis. (MARINHO, 1992).

Ainda na introdução, de seu romance *O Bobo*, Herculano diz:

Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afetos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o

¹ Para mais informações sobre *O Bobo*, ver a tese de doutorado *Figurações do mouro na literatura portuguesa: o lado errado no Marenostro?*, de Carla Carvalho Alves (2010).

² Ver: *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz (1981).

engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime (HERCULANO, 1972, p. 12).

E continua:

E a arte? Que a arte em todas as suas formas externas represente este nobre pensamento; que o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra. Que o povo encontre em tudo e por toda a parte o grande vulto dos seus antepassados (HERCULANO, 1972, p. 12).

Como um pioneiro do romance histórico em Portugal, Herculano pretendia elevar seu trabalho ao extremo, assim como ocorria naquele momento, com esse gênero, em outros países da Europa. Não por acaso, nessa mesma época, Alexandre Dumas fazia sucesso na França com os seus romances-folhetins³. Para Herculano, todos os literatos de respeito deveriam seguir os parâmetros da escrita nacionalista. Não podemos nos esquecer de que, no momento da publicação de *O Bobo*, Portugal estava sendo governado por Costa Cabral⁴, inimigo político de Herculano. Para este jovem intelectual, aquele era o momento do país buscar os grandes feitos de sua história no passado. O liberalismo de Herculano enxergava na fragmentação política da Idade Média e em sua cultura criativa, mantida em partes, pelo catolicismo, um dos monumentos de maior valor da nação portuguesa. Ademais, a primeira metade do século XIX é marcada pela publicação de diversos romances que tinham o nacionalismo como tema central e, a Idade Média, como ambiente histórico.

Para Antônio José Saraiva:

Seguindo os criadores do gênero [romance histórico], Herculano pretende, nos seus contos, narrativas e novelas evocar uma Idade Média pitoresca, cheia de contrastes, povoada de homens de feições salientes e capazes de grandes paixões – em contraste com o amaneiramento palaciano do classicismo ou com a vulgaridade cinzenta dos tempos modernos. E também uma Idade Média de liberdade e de particularismos, origem das nacionalidades modernas – em contraste com o nivelamento e a centralização impostas pelo absolutismo monárquico (VEIGAS, 2014, p. 257).

Baseando-se em documentos de época, aos quais o autor teve acesso na época da redação de *O Bobo*⁵, Herculano traça, neste romance, os preparativos para a independência da nação portuguesa. Mais especificamente, o livro trata dos momentos que antecederam a Batalha de São Mamede. Esta, para Herculano, iria conceder, ao reino português, autonomia

³ O romance *Os três mosqueteiros* seria publicado em 1844, um ano depois de *O Bobo*, pelo jornal francês *Le Siècle*.

⁴ Para mais informações sobre o “cabralismo”, ver “A restauração da Carta Constitucional: cabralismo e anticabralismo”, de Maria Manuela Tavares Ribeiro (1993).

⁵ Não devemos nos esquecer de que, já no período, Herculano coletava informações históricas para a escrita de seu *História de Portugal* – I.

política sob o cetro de um novo rei: Afonso Henriques - o fundador da nação. De certo modo, Herculano cumpre o prometido: resgata um momento importante para a história de seu país e o romantiza. O inusitado, porém, é que o grande herói desse romance não é Afonso Henriques, e sim, D. Bibas, o bobo da corte de Guimarães. Mas não vamos, aqui, nos precipitarmos. Antes de tirarmos algumas conclusões a respeito, devemos partir para um trabalho básico, mas não menos relevante: a análise do romance *O Bobo*. Incluímos, aqui, preferencialmente, os trechos centrais para nossa interpretação. Vejamos.

Herculano inicia seu romance descrevendo detalhadamente o ambiente histórico do burgo de Guimarães no início do século XII. De acordo com o autor: “O ameno e aprazível sítio atraiu os poderosos: o conde Henrique quis aí habitar algum tempo, e sobre as ruínas de um fraco e pequeno castelo [...] se alevantou aquela máquina [Guimarães]” (HERCULANO, 1972, p. 16). E continua: “Então surgiu o município⁶: e essas casas, aparentemente humildes, encerravam já uma porção de fermento da resistência antiteocrática e antiaristocrática. [...]” (HERCULANO, 1972, p. 16). Herculano faz questão de destacar, a singularidade do local: “É nesta alcáçova, cingida das suas fortificações lustrosas, virgens, elegantes, e todavia formidáveis, onde a nossa história começa” (HERCULANO, 1972, p. 17). Ato contínuo, o autor nos apresenta os dois mais ilustres habitantes de Guimarães: a “formosíssima infanta” de Portugal, D. Teresa, e o “mui nobre e excelente senhor”, Fernando Peres.

De acordo com Herculano, D. Teresa era extremamente apaixonada por Fernando Peres, o Conde de Trava e este, por ela. Para Herculano, ainda não podemos entender a afeição do Conde de Trava por D. Teresa como “simplesmente um cálculo ambicioso”. E prossegue: “Esta afeição, porém, ardente e mútua, como pelo menos parecia ser, sobremaneira afiava, tempos havia, as línguas dos maldizentes” (HERCULANO, 1972, p. 17). A primeira cena de relevância é a de um tradicional sarau, no castelo de Guimarães, em que os dois amantes recebiam os ricos-homens de Portugal e Galiza. Herculano explicita, aqui, o caráter submisso da infanta de Portugal frente à influência do Conde de Trava: “Esta [D. Teresa], na sua cadeira de espaldas, escutava Fernando Peres, que, firmando a mão no braço da cadeira, e curvado para ela por detrás do espaldar, com aspecto carregado, parecia dirigir-lhe de quando em quando palavras breves e veementes [...]” (HERCULANO, 1972, p. 32). Na corte de Guimarães, o reverendo Martim Eicha era um fiel partidário da infanta e do Conde de Trava, enquanto Gonçalo Mendes – o *lidador* – e Frei Hilarião eram simpáticos ao jovem Afonso Henriques.

Entre os participantes do elegante banquete, estava D. Bibas⁷: o bobo da corte de Guimarães desde a época do conde Dom Henrique de Borgonha. De acordo com Herculano: D. Bibas “[...] era um vulto de pouco mais de quatro pés de altura; feio como um judeu; barrigudo como um cônego de Toledo; imundo como a consciência do célebre arcebispo

⁶ Para mais informações, ver a dissertação de mestrado: *O municipalismo no pensamento de Alexandre Herculano (1834-1859)*, de João Pedro Branco (2007).

⁷ Sobre a personagem D. Bibas, ver: PAZ, Juliana Ferreira. A análise da ironia da personagem Dom Bibas no romance *O Bobo*, de Alexandre Herculano. *Nau Literária*, Rio Grande do Sul, v.8, n.2, jul/dez, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/36225/23823>> Acesso: 31 mar. 2017.

Gelmires e insolente como um vilão [...]”(HERCULANO, 1972, p. 19). Nesse momento, Herculano sintetiza a função do bobo medieval: “O bobo, que habitava nos paços dos reis e dos barões, desempenhava um terrível mistério. Era ao mesmo tempo juiz e algóz [...]” (HERCULANO, 1972, p. 23). Em meio aos nobres da corte, o bobo se tornava, com seus comentários irônicos e jograis, um verdadeiro *justiceiro social*. Quando a representação acabava, a realidade voltava a reinar e o bobo saía da glória e, retornava para a obscuridade dos humildes. Herculano arremata a questão, dizendo: “Dom Bibas, debaixo da cruz da sua espada de lenho sentia bater um coração português, português da boa raça dos Godos” (HERCULANO, 1972, p. 26-27). Neste trecho, podemos perceber a preocupação do autor em delimitar a personagem D.Bibas, como um português legítimo, digno das terras lusitanas.

Na sequência, Herculano nos descreve Dulce: filha de D. Gomes Nunes de Bravais, um nobre português que havia morrido em batalha, ao lado do conde D.Henrique. Após a morte de seu pai, Dulce foi criada pela infanta D. Teresa, que tinha por ela amor de mãe. Muito afeito à bela donzela, estava Egas Moniz Coelho, cavaleiro e trovador, primo do senhor Egas Moniz⁸. Sobre os dois jovens, Herculano diz: “Pouco diferentes em idade, semelhantes em génio e caráter e educados juntos [...] os dois mancebos haviam contraído amizade íntima” (HERCULANO, 1972, p. 35). Entre Egas e Dulce, porém, estava o corajoso cavaleiro aragonês Garcia Bermudes. Para Herculano: “[...] Garcia Bermudes amava a donzela querida de D. Teresa, e esperava ser correspondido; porém no coração de Dulce achara um afeto que lá não quisera encontrar: amor sim; mas amor de irmã” (HERCULANO, 1972, p. 36). Enquanto o primeiro, Egas Muniz, era o mais nobre cavaleiro em luta sob a égide de Afonso Henriques, o segundo, Garcia Bermudes era alferes-mor e comandante da cavalaria de Fernando Peres, o Conde de Trava.

Após pintar o ambiente medieval do castelo de Guimarães e delimitar seus principais personagens, Herculano começa a discorrer sobre o contexto histórico em que se passa *O Bobo*: a preparação para a batalha campal de São Mamede - fato crucial para o surgimento de Portugal. Assim, o autor fala brevemente sobre o batismo de cavaleiro do jovem Afonso Henriques na catedral de Zamorra e, logo em seguida, cita pela primeira vez, o “[...] ódio entranhável, acumulado por anos, entre o senhor de Trava e o moço Afonso Henriques” (HERCULANO, 1972, p. 39). E continua dizendo que desde dois meses antes, quando Afonso Henriques havia fugido acompanhado de seus ricos-homens e cavaleiros dos paços de Guimarães, era fácil de imaginar que: “[...] uma terrívelíssima luta ia se travar entre a mãe [D. Teresa e o Conde de Trava apoiados por Garcia Bermudes] e o filho [Afonso Henriques apoiado por Egas Muniz]” (ibidem). Para Herculano, nessa época, começara a ganhar força, em terras lusitanas, o nacionalismo: “As mais províncias da Espanha gradualmente foram parecendo aos olhos dos cavaleiros portugueses uma terra estrangeira, estranhos os filhos delas [entre eles, o conde de Trava]” (HERCULANO, 1972, p. 41). E prossegue: “Um sentimento de nacionalidade surgiu nos corações [portugueses], vago e confuso, mas enérgico” (ibidem).

⁸ Aio – tutor - de Afonso Henriques. O filho de D. Teresa e do conde D. Henrique de Borgonha ainda não foi citado no romance. Seu nome, porém, será decisivo para o desfecho da narrativa, assim como o nome de D. Bibas: o bobo da corte.

Chegamos aqui, no ponto central da narrativa. Em meio a uma séria conversa entre o Conde de Trava e seu alferes-mor Garcia Bermundes, D. Bibas ressurgiu. Depois de alguns poucos gracejos patrióticos, sempre favoráveis aos partidários do jovem Afonso Henriques, o Conde de Trava o manda açoitar. De acordo com Herculano:

Então o excesso do terror e da desesperação produziu naquele espírito, onde por anos desenvolvera e alimentara constante irritação, uma destas *revoluções morais* em que, no meio de tormentosa crise, o homem se trasmuda em outro homem. Ergue-se, e com gesto desvairado brado: - Está bom! Ninguém se compadece de mim! Serei açoutado como um vil servo judeu! O bobo receberá essa afrontosa pena; mas ele se converterá num demônio... (HERCULANO, 1972, p. 82 – grifo nosso).

Por certo, durante a escrita do romance, Herculano havia estudado, em diversos compêndios de história, o papel do bobo na corte medieval. Note-se que, para o autor, o truão era o único personagem medieval capaz de inverter a ordem cotidiana das coisas. Ele era o único homem humilde a poder encarar, de frente, um rei ou um rico-homem. Tudo dentro da representação teatral, mas ainda assim, um fato exceção para um período repleto de injustiças e opressão. Tomando como base esse raciocínio, quando a realidade está suspensa (como, aliás, é o caso, no gênero romance), o bobo reina intocável⁹. Nesse ponto, é interessante observarmos que a escolha do bobo D. Bibas, por Alexandre Herculano, como personagem central de seu romance, não foi fortuita. De acordo com o inventivo autor: “Era o bobo que nesse momento imperava despótico, tirânico, inexorável, convertendo por horas a frágil palheta em cetro de ferro, e erguendo-se altivo sobre sua miserável existência como sobre um trono de rei [...]” (HERCULANO, 1972, p. 24). Logo, podemos dizer que, para Herculano, o bobo medieval possuía certa imunidade social diante dos poderosos da corte e, se utilizava desse poder, enquanto podia, para vingar o sofrimento diário dos explorados.

O romance segue e a batalha de S. Mamede se aproxima. Nesse ponto, Herculano faz questão de deixar claro, que o coração de D. Teresa, a infanta de Portugal, estava completamente: “Subjugado pelo predomínio infernal, que nele alcançara Fernando Peres, aquele pobre coração de mulher, que cria sentir em si os brios de um coração de homem, sabia apenas despedaçar-se numa contínua alternativa de afetos” (HERCULANO, 1972, p. 171). A infanta ainda amava cegamente seu amante. O amor deste, porém, havia sido superado pela ambição. Fernando Peres, o Conde de Trava, sonhava com a vitória gloriosa na batalha e fazia planos políticos para o futuro: “Depois da vitória ele obteria facilmente do imperador Afonso de Leão os condados de Portugal e Coimbra como feudos reais, e então, arrancando a máscara de um amor que expiara, usaria [sua posição] como senhor do poder [...]” (HERCULANO, 1972, p. 180).

Entre o amor e a vingança, o reino de Portugal estava prestes a surgir. Começaremos, por ordem, pelo amor. Depois de convencer Afonso Henriques de lhe servir de mensageiro, Egas Muniz reaparece no burgo de Guimarães, portando uma carta endereçada ao Conde de

⁹ De acordo com Domício Proença Filho: “A matéria literária é cultural. O artista da palavra retira do mundo elementos que, convenientemente organizados, podem representar totalidades e constituir uma afirmação cuja força e coesão não se encontram ao alcance dos profanos” (PROENÇA FILHO, 2000, p. 33).

Trava. Na missiva, Afonso Henriques estabelecia algumas exigências para não invadir a corte de seu padrao, evitando assim, uma sangrenta batalha. O Conde de Trava não aceita as propostas do jovem cavaleiro e manda prender o mensageiro, Egas Muniz. Nesse momento, Dulce é forçada a se casar com Garcia Bermudes para salvar seu amado, Egas. Herculano afirma: “Foi no meio de um banquete de noivado, quando as taças cintilavam erguidas, e as suspeitas carregavam o semblante do cavaleiro que devia estar mais alegre [Garcia Bermudes] [...] que se ouviu correr pelas torres e atalaias o grito de ‘inimigos! [...]’” (HERCULANO, 1972, p. 206). Em meio a uma grande correria, Dulce foge do salão, convence D. Teresa a lhe dar as chaves da masmorra e parte para salvar Egas Muniz. Este, porém, depois de saber do casamento de Dulce com Garcia Bermudes, não aceita ser libertado pela jovem donzela.

Quanto à vingança, D. Bibas se encarrega, a partir de então, desta tarefa. Um pouco antes dos últimos preparativos para a fatídica batalha de São Mamede, o bobo desce ao calabouço do castelo e convence Egas Muniz a fugir, a lutar. Depois de escutar do truão sábias palavras, o cavaleiro se decide pela luta e foge. D. Bibas, habitante antigo do burgo de Guimarães, tinha a seu favor um segredo estratégico: conhecia uma passagem secreta que ligava o interior do burgo com o campo exterior. Assim, Egas Muniz consegue escapar e, desse mesmo modo, alguns cavaleiros de Afonso Henriques entram no burgo e surpreendem os partidários do Conde de Trava que esperavam os seus adversários nas muralhas de entrada de Guimarães e não no interior do burgo fechado e protegido por altas muralhas. A passagem secreta conhecida pelo bobo da corte havia servido de elemento surpresa, a favor das tropas de Afonso Henriques. Um simples bobo da corte desequilibra a mais importante batalha da história de Portugal: a peleja fundadora do futuro reino. Sobre esse assunto, Herculano afirma:

A sorte das armas e a *vingança de D. Bibas* tinham resolvido os futuros destinos de Portugal. Não foi esta a primeira vez, nem será a última, em que uma batalha ou um caturra influam na existência ou não-existência, no modo de ser ou de não-ser *destes corpos morais chamados nações* (HERCULANO, 1972, p. 213, grifo nosso).

E prossegue nos falando da épica batalha de São Mamede: “Brava batalha se pelejara no campo de S. Mamede, junto de Guimarães, onde a hoste do infante travara com a de sua mãe e do conde de Trava” (HERCULANO, 1972, p. 213). D. Bibas consegue, assim, dar forma à sua vingança. O truão estava descontente na corte de Guimarães desde a morte de seu nobre amo, o conde D. Henrique. O ódio ao Conde de Trava havia aumentado quando este lhe havia o mandado açoitar. Agora, o miserável truão concluía sua vingança contra o seu algoz “estrangeiro”. Diz D. Bibas, se dirigindo ao Conde de Trava: “Um castelo por vinte açoutes! O truão é mais generoso que tu. Oh, oh... e desatara a rir” (HERCULANO, 1972, p. 211).

Em paralelo, Egas Muniz consegue matar Garcia Bermudes depois de uma luta entre os dois nobres cavaleiros. Egas faz questão de enterrar seu nobre adversário, sempre muito corajoso e fiel aos seus princípios, no mosteiro de Guimarães, sob as rezas dos abades locais. Dulce descobre que o seu recém-esposo havia sido morto em batalha e, primeiramente, desfalece. O amor carnal, entre Dulce e Egas Muniz, ficava a partir de então, impossibilitado.

Diante do impacto da notícia de que Garcia Bermudes estava morto e de que Egas Muniz teria sido seu algoz, a donzela acaba morrendo: “[...] um grito agudo e rápido, e um pequeno baque no pavimento da igreja soaram como duas notas mais tardias [...] O anjo da guarda de Dulce voava para o céu através das solidões do espaço: uma alma o acompanhava” (HERCULANO, 1972, p. 229-230). Egas se torna monge e morre tempos depois sob o túmulo de sua amada. Em seu romance, Herculano nos diz que existem no mundo, duas “[...] *ardentes paixões humanas: a vingança e o amor*” (HERCULANO, 1972, p. 220, grifo nosso). Por certo, em *O Bobo*, essas paixões estão diretamente ligadas à fundação de Portugal. A vingança do bobo D. Bibas decide a batalha de São Mamede para os partidários de Afonso Henriques, e o amor de Egas Muniz por Dulce move o cavaleiro em uma luta sagaz contra Garcia Bermudes, o principal homem de armas do Conde de Trava.

No final do romance, Herculano discorre sobre o futuro de suas personagens. De acordo com ele, a rainha D. Teresa e seu amásio Fernando Peres, o Conde de Trava, precisaram amargar a derrota longe de Guimarães: “[...] D. Teresa se vira obrigada a fugir com o soberbo estrangeiro, indo encerrar-se no Castelo de Lanhoso, distante duas léguas do lugar do recontro” (HERCULANO, 1972, p. 213). “Gonçalo Mendes tornou-se cada vez mais famoso por inauditas façanhas contra a mourisma, até que expirou às mãos dos sarracenos” (HERCULANO, 1972, p. 231). Frei Hilarião: “[...] Morreu de indigestão de dobrada, como alguns anos antes morrera o gordo bispo de Santiago, o venerável Hermegildo” (ibidem). “O reverendo Martim Eicha voltou para a Sé de Lamego, porque ninguém fez mais caso dele na corte, nem para bem, nem para mal” (ibidem). D. Afonso Henriques é recebido, após “sua” vitória, pela população humilde do burgo de Guimarães. O novo príncipe de Portugal recebe as bênçãos do povo no mosteiro local e, ato contínuo, segue para o castelo:

Então a ponte levadiça do castelo desceu, e alguns homens de armar saíram para o burgo. À sua frente vinha o Lidador, [...] rodeado já da vilanagem, que o saudava e aclamava o infante [Afonso Henriques] [...] D. Bibas, montado em um ginete do Conde de Trava e ataviado com suas louçainhas de bufão, seguia de perto o cavaleiro, rindo e fazendo visagens e momos, sem se esquecer de distribuir golpes de palheta à direita e à esquerda com toda a munificência de truão real (HERCULANO, 1972, p. 217).

E quanto a D. Bibas, o reles bobo da corte? De acordo com Herculano: “D. Bibas, reconquistou a paz de espírito com o gosto da vingança; e ainda por muitos anos alegrou os saraus de seu senhor D. Afonso. Morreu velho [...]” (HERCULANO, 1972, p. 231). No primeiro parágrafo de nossa análise, citamos um trecho em que Herculano descrevia o ambiente moral do município de Guimarães. Para ele, crescia desde cedo, nesta singular localidade, a resistência “antiteocrática e antiaristocrática” (HERCULANO, 1972, p. 16). Pois é exatamente assim que tudo se deu. Vejamos: depois dos açoites, D. Bibas disse que iria se converter em um demónio e, de fato o fez. Por conseguinte, a revolução organizada pelo truão, com base no sentimento de vingança, fora completamente antiaristocrática. O príncipe Afonso Henriques e seus nobres cavaleiros são somente peões manipulados no xadrez político do bobo. Desse modo, podemos dizer que nas últimas páginas do romance,

a vingança supera o amor e uma nova nação é construída. Tudo acontece com base na engenhosidade de um *justiceiro do povo*¹⁰. De acordo com o próprio D. Bibas: “Vivi para vingar-me [...] Mal sabes que prazer é o responder com a injúria à injúria, com o martírio ao martírio” (HERCULANO, 1972, p. 209 – grifo nosso).

A saga de um historiador romântico na periferia da Europa

O passado fornece um pano de fundo mais glorioso
a um presente que não tem muito que comemorar.

Eric Hobsbawn – *Sobre história*

Publicado originalmente em 1846, o primeiro volume de *História de Portugal*, cobre o período que vai do começo da monarquia ao fim do reinado de Afonso III. O projeto de Alexandre Herculano era considerado ambicioso para época: fazer uma historiografia, integral, do reino português. A ideia começara anos antes, em 1831. Neste ano, Herculano havia participado de uma revolta fracassada contra o absolutismo de D. Miguel: o levante do regimento número 4 de Infantaria ¹¹ (VEIGAS et al., 2014). Perseguido, o jovem idealista precisou se exilar: primeiro na Inglaterra, depois na França. No país de Chateaubriand, Herculano frequentou a biblioteca de Rennes, onde teve contato direto, pela primeira vez, com os historiadores François Guizot, autor de *Lições sobre a História da civilização na Europa* (1828), e Augustin Thierry, autor de *Lettres sur l'Historie de la France* (1827). Do primeiro Herculano herdara o gosto pelo estudo dos “fatos morais” (DOSSE, 2010), do segundo, a predileção pelas fontes escritas e a ideia da “luta de classes”.

Ainda na advertência do primeiro volume de *História de Portugal*, Herculano afirma¹²:

[...] quem se ocupar da história portuguesa há de sepultar-se nos arquivos públicos, e descobrir entre milhares de pergaminhos, frequentemente difíceis de decifrar, aquele que faz o seu intento: há de indagar nos monumentos estrangeiros onde é que se encontram passagens que ilustrem a história de seu país: há de avivar as inscrições, conhecer os cartórios particulares das catedrais, dos municípios e dos mosteiros: há de ser paleógrafo, antiquário, viajante, bibliógrafo, tudo (HERCULANO, 1908, p. 23).

¹⁰ É interessante observarmos que, assim como outros intelectuais da época, Alexandre Herculano entendia o povo como o Terceiro Estado. Sendo este, sempre, liderado pela burguesia, na luta contra as injustiças do Antigo Regime europeu. De acordo com o próprio Herculano, na introdução de *O Bobo*: “A burguesia (*burgenses*), embrião da moderna classe média, assaz forte para se defender ou, pelo menos, opor à opressão a vingança tumultuária [...]” (HERCULANO, 1972, p. 07). Ademais, os intelectuais europeus dessa época temiam as ações irracionais das massas. Visão esta, advinda do sanguinolento “período do terror” - Revolução Francesa (1789-1799). Para mais informações, ver o artigo “Victor Hugo e o romance histórico”, de Maria de Fátima Marinho (2004).

¹¹ Para conhecer mais sobre a biografia de Herculano, ver: *A mocidade de Herculano até à volta do exílio (1810-1832)*, de Vitorino Nemésio (2003) e *Herculano e a Geração de 70*, de João Medina (1977).

¹² Por razões metodológicas, utilizaremos neste trabalho o português moderno.

Herculano pretendia fazer uma historiografia com base em dados empíricos. Para ele, todo e qualquer bom historiador deveria ter como missão narrar os feitos heroicos de sua nação, imprimindo, assim, em sua obra, um forte teor nacionalista. Não por coincidência, nessa mesma época, a historiografia de Leopold Von Ranke despontava na Alemanha. Novas instituições, nesse período, surgem; ocorre a profissionalização do trabalho do historiador e a disciplina, história das nações, começa a ser ministrada nas escolas europeias. Devido a estes e a outros fatos, o século XIX é conhecido, popularmente, em todo o mundo ocidental, como o “século da história” (DOSSE, 2010, p. 15).

Para António José Saraiva, autor de *História da literatura portuguesa*:

O interesse romântico pela Idade Média, pelas origens da nacionalidade, pelos ideais cavaleirescos, pelo particularismo medieval, além de levar Herculano ao romance histórico, está na origem de seu interesse pela história científica. [...] Como para outros historiadores românticos, nomeadamente Thierry e Guizot a história resume-se para Herculano a uma luta de classes – embora considerada apenas no seu aspecto político e jurídico –, a qual conduz à vitória da classe média, cujo berço são os concelhos medievais (VEIGAS, 2014, p. 258).

Com base em diplomas e documentos da época, Herculano consegue, de modo metódico, traçar uma descrição do ambiente a ser estudado. No primeiro tomo de *História de Portugal* existem descrições precisas da arquitetura dos diferentes períodos analisados, assim como, uma explicação minuciosa das diversas ocupações de época. Tais dispositivos, por certo, aproximavam ainda mais o leitor da obra e ofereciam ritmo ao texto. Nos próximos parágrafos iremos destacar as passagens centrais, do primeiro livro, de *História de Portugal*. Nosso objetivo principal é esclarecer, a partir da historiografia de Herculano, os momentos que antecederam a batalha de São Mamede e a respectiva formação de Portugal. Desse modo, procuramos dar preferência para os acontecimentos históricos centrais. Sem mais, vamos aos fatos.

Logo nas primeiras páginas do livro, Herculano nos apresenta o conde D. Henrique. De acordo com ele, o nobre cavaleiro havia deixado a Borgonha, na segunda metade do século XI, rumo a Galiza¹³. Para o autor, pouco se sabe sobre a vida pregressa do conde. “É certo, porém, que no princípio de 1095 Henrique estava casado com Tarasia ou Tereja (Teresa), filha bastarda de Afonso VI [rei da Galiza]” (HERCULANO, 1908, p. 17). Nasce, dessa união, Afonso Henriques, futuro fundador de Portugal. Nesse mesmo ano, D. Henrique recebe de Afonso VI, como dote, o governo do condado portugalense¹⁴. Hábil militar e excelente

¹³ Segundo Herculano: “A província da Galiza, cuja fronteira variava continuamente segundo os cristãos estendiam os seus domínios por esta parte mais para o sul ou tinham de retroceder diante das armas dos sarracenos, muitas vezes vitoriosas, dilatou-se, enfim, permanentemente até o Mondego. [...] Assim como Coimbra era a povoação mais notável sobre o Mondego, Portucale, situado junto ao Douro, era no século XI, pela sua situação vizinha da foz do rio, pela sua antiguidade, que não só remontava à época dos visigodos mas ainda ao tempo do domínio romano, e pela fortaleza do sítio, cabeça e principal povoação de um território que abrangia ao norte uma parte do litoral da moderna província do Minho e ao sul as terras que até o Vouga se tinham sucessivamente conquistado” (HERCULANO, 1908, p. 08).

¹⁴ Herculano: “[...] o território denominado nos documentos e crónicas dos séculos XI e XII Portucale, Terra

político, D. Henrique desempenhou suas funções, frente aos seus notáveis, com destreza e perspicácia. Herculano afirma que, de acordo com “[...] uma tradição, que os documentos contemporâneos parecem confirmar, [...] o genro de Afonso VI estabeleceu em Guimarães a sua corte, se tal se pode dizer de uma residência incerta e quase anualmente interrompida” (HERCULANO, 1908, 47).

Naquela época histórica, a Península Ibérica passava por uma longa fase de instabilidades. Após a morte de Afonso VI, rei da Galiza, sua filha, D. Urraca, assume o governo. Sem muitas inclinações diplomáticas, a nova rainha coloca o seu reino em uma violenta guerra civil contra Afonso I, o *lidador*, de Aragão. Herculano faz questão de frisar, nesse momento, que mesmo diante de dificuldades, Portugal “[...] conservou sempre um notável aspecto de unidade moral” (HERCULANO, 1908, p. 73). Seguem-se a isso, invasões constantes às diversas localidades do oeste da Europa. Mesmo diante de tal cenário, D. Henrique pensava na independência de seu condado e na possível expansão territorial do mesmo. Para Herculano, já na época, o conde D Henrique insistia em idealizar uma história independente para o reino de Portugal. Em 1º de Maio de 1114, porém, D. Henrique morre e sua esposa, D. Teresa, assume o futuro do condado. De acordo com Herculano: “Se Henrique fora ambicioso, não o era menos sua mulher. [...] Sobravam à infanta ambição, energia e pertinácia [...]” (HERCULANO, 1908, p. 61). Com a morte do conde, a rainha D. Teresa ganha destaque na historiografia do futuro reino.

Herculano diz que foram durante os catorze anos de governo de D. Teresa que “[...] a nacionalidade portuguesa começa a caracterizar-se bem, e à política de D. Teresa se deve, até certo ponto, o nascer e radicar-se em Portugal aquele sentimento de individualidade [...]” (HERCULANO, 1908, 64). “A infanta de Portugal”, de acordo com o autor, “debaixo do gesto angélico escondia o animo sagaz e vivo [...]” (ibidem). É nesse contexto que D. Teresa conhece, em meio à guerra civil, Fernando Peres, o filho do Conde de Trava¹⁵. De acordo com os relatos do autor, a viúva do conde D. Henrique ficou, em pouco tempo, apaixonada pelo rapaz. Este, por sua vez, em alguns anos, conseguiu a nomeação para o governo dos distritos do Porto, de Coimbra e, finalmente, o título de conde. Ao que Herculano deixa a entender, Fernando Peres exercia excessiva influência sobre a personalidade da infanta de Portugal; fato este que não agradava os notáveis locais.

O autor de *O Bobo* pinta D. Teresa como uma mulher forte e de grande inclinação moral. Para ele, D. Teresa continuou a luta de seu marido, o conde D. Henrique, frente aos barões portugueses, pela independência de seu condado. De acordo com Herculano, o governo da infanta fora de extrema importância para o surgimento posterior da nação. Por outro lado, a paixão por Fernando Peres teria deixado cega a infanta, que passara a transferir as rédeas de seu governo para o filho do Conde de Trava. Diz Herculano: “[...] obcecada esta

portacalensis, começa então a figurar como província distinta [...]” (HERCULANO, 1908, p. 12).

¹⁵ Pedro Froilaz ou Conde de Trava era o tutor (aio) de Afonso Raimundes, o único filho homem de D. Urraca. Sucessor por lei, do trono da Galiza. De acordo com Herculano, antes de sua morte, Afonso VI havia dito que o seu trono deveria ser destinado, preferencialmente, ao seu único neto homem, ou seja, Afonso Raimundes. Ainda de acordo com o autor, a família Trava possuía diversos títulos nobiliárquicos e muita influência política, em toda a península Ibérica, durante os séculos XI e XII (HERCULANO, 1908, s/p).

por uma paixão, segundo parece, violenta, é natural que Fernando Peres obtivesse, até, a supremacia sobre os outros condes ou tenentes do resto do país” (HERCULANO, 1908, p. 110). E continua: “A influência ilimitada de Fernando Peres devia forçosamente excitar desde o princípio o descontentamento e o ciúme dos barões portugueses [...]” (HERCULANO, 1908, p. 111). De acordo com Herculano, nessa altura, boa parte da nobreza portuguesa¹⁶ estava receosa com a extrema influência de um “estrangeiro” sobre o destino do país.

Nesse contexto, Herculano passa a discorrer sobre o jovem Afonso Henriques. Para ele, pouco se sabe sobre a infância do príncipe. Assim sendo: “Como a [infância] de Carlos Magno ou de Artur; como a de quase todos os fundadores de antigas monarquias, a sua vida foi desde o berço povoada de maravilhas e milagres pela tradição popular” (HERCULANO, 1908, p. 112-113). Devemos lembrar, aqui, que Herculano era um crítico feroz das lendas contadas sobre o menino Afonso Henriques. Para ele, essas narrativas serviam apenas para acalmar a ânsia da população por belas histórias. Estas não condiziam com o espírito científico que o jovem historiador procurava demarcar em suas pesquisas. Não vamos nos estender, porém, sobre o assunto; basta dizermos que ótimos trabalhos foram feitos, nos últimos anos, sobre o tema¹⁷.

De volta à obra, é somente em 1125, que Afonso Henriques entra efetivamente para o rol de heróis da história nacional. Nesse ano, o corajoso príncipe foi armado cavaleiro em Zamorra, importante localidade da Galiza: “Na catedral daquela cidade, no santo dia de Pentecostes, ele próprio foi tirar as armas de cavaleiro de cima do altar de S. Salvador e junto dele vestiu a loriga e cingiu o cinto militar, segundo o costume dos reis” (HERCULANO, 1908, p. 114). Herculano cita, nesse momento, Egas Muniz e diz que o tutor de Afonso Henriques era o mais fiel nobre de Portugal. Sabemos que o príncipe Afonso Henriques fora armado cavaleiro à altura dos catorze anos. Idade esta, inadequada para tal glória. De acordo com Herculano, esse fato pode ser entendido como um movimento de protesto dos barões portugueses frente ao cenário da época.

A partir desse ponto, Herculano deixa claro que o domínio do Conde de Trava sob o reino português, beirava o insustentável: “[...] tudo servia para tornar duvidosa a sorte futura de Portugal, ligada à vontade de um valido [Fernando Peres] cujo procedimento político podia ser guiado por considerações e respeitos contrários à desejada independência do país [...]” (HERCULANO, 1908, p. 125). E continua: “As terras de Portugal em que dominavam ou influíam os parciais de Afonso Henriques começaram-se a rebelar-se nos princípios de 1127. Entre elas Guimarães, a antiga corte do conde Henrique, declarou-se pelo infante que aí se achava” (HERCULANO, 1908, p. 123). Nesse contexto, D. Teresa, pressionada por Fernando Peres, rompe relações com o seu filho, Afonso Henriques. Uma nova guerra estava prestes a começar. Esta, porém, iria colocar frente a frente, mãe e filho.

¹⁶ Herculano cita a família Mendes Maia, a qual pertencia o arcebispo de Braga D. Paio e afirma que muitas outras famílias nobres, lideradas por esta, estavam a conspirar, já nessa época, contra a rainha de Portugal. A ideia dessas famílias era apoiar a chegada ao trono de Afonso Henriques: filho legítimo de D. Teresa e do conde D. Henrique de Borgonha. O rapaz, porém, ainda era muito jovem para tal feito (HERCULANO, 1908, s/p).

¹⁷ Para maiores informações, ver: BUESCU, Ana Isabel Carvalhão. *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano: Uma polémica oitocentista*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

Diante da situação política e apoiado por diversos barões e famílias nobres de Portugal¹⁸, Afonso Henriques se prepara para iniciar uma revolução contra sua mãe, a infanta D. Teresa. A palavra revolução não é usada, aqui, por acaso. É exatamente essa a denominação usada por Alexandre Herculano para qualificar a luta do jovem Afonso Henriques, que, na época, contava com dezessete anos de idade, contra a tirania de Fernando Peres, filho do Conde de Trava e amante de sua mãe: “As principais personagens que em maio desse ano [1128] estavam ligadas com Afonso Henriques eram o arcebispo D. Paio, seu irmão Soeiro Mendes, [ambos da família Mendes Maia, que ocupava posição central na conspiração contra D. Teresa] denominado o Grosso, Ermídio Moniz, Sancho Nunes [...] e Garcia Soares” (HERCULANO, 1908, p. 126). Assustada, D. Teresa teria buscado refúgio, na época, juntamente com Fernando Peres, na corte de Afonso VII¹⁹.

Nesse momento, ocorre em Guimarães, território do condado portugalense, a Batalha de São Mamede. Para Herculano, tal peleja pode ser entendida como o marco fundador do reino lusitano e, por certo, merece destaque:

A revolução parece ter rebentado naquela província [Minho], dilatando-se pelo distrito de Guimarães, pelo condado de Refoios de Lima, pelo território de Braga e pelas terras, enfim, dos nobres que seguiam a parcialidade do infante. A suspeita da ausência de D. Teresa na ocasião do levantamento adquire maior probabilidade, se atendermos a que só quase três meses depois os dois partidos vieram a uma batalha, que foi decisiva e fatal para a rainha. De feito, esta, tendo marchado para Guimarães [de volta da corte de Afonso VII] com as tropas dos fidalgos galegos e dos portugueses seus partidários, aí se encontrou com o exército do infante no campo de S. Mamede, junto daquela povoação. Foi desbaratada D. Teresa e fugiu: nesta fuga, porém, perseguida pelo filho, ficou prisioneira com muitos dos seus (HERCULANO, 1908, p. 128).

De acordo com Herculano, após a vitória na Batalha de São Mamede, D. Afonso Henriques teve a oportunidade de punir D. Teresa, sua mãe, e o filho do Conde de Trava, Fernando Peres, mas não o fez. Contentou-se, somente, em expulsá-los de seu novo reino. D. Teresa morreu, em novembro de 1130, esquecida pelos nobres portugueses que tanto deviam à mesma. Aqui, Herculano faz uma ressalva: “Os escritores modernos, empenhados em salvar a reputação moral de D. Teresa como mulher, esqueceram-se de lhe fazer justiça como rainha ou regente de Portugal” (HERCULANO, 1908, p. 130). Para ele, as ações da infanta Teresa eram ainda muito pouco valorizadas pelos historiadores. O autor prossegue: “O castigo de um erro, que medido pelos costumes do tempo, estava longe de ser imperdoável, parece-nos demasiado severo e o procedimento dos barões portugueses para com ela merecerá dos desprevenidos a imputação de ingrato” (HERCULANO, 1908, p. 132).

¹⁸ Herculano deixa claro que essas famílias notáveis manipulavam completamente as vontades do príncipe Afonso Henriques. Para ele, o rapaz era ainda muito moço para entender completamente a situação imposta (HERCULANO, 1908, s/p).

¹⁹ Também chamado de Afonso Raimundes, primo de Afonso Henriques e, rei da Galiza – o jovem príncipe assumiu o trono após a morte de sua mãe, D. Urraca. O autor não nos deixa esquecer que a família de Fernando Peres, era muito bem vista na corte de Afonso VII: seu pai havia sido aio do jovem príncipe (HERCULANO, 1908, s/p).

Ademais, Herculano procura minimizar o erro da antiga rainha de Portugal, dizendo: “D. Teresa foi vítima de um sentimento nobre em si, mas às vezes excessivo e cego, que ela tinha feito crescer, radicar-se, definir-se, e que serviu de pretexto de rebeldia à ambição de Afonso Henriques [...]” (ibidem). Note que neste trecho, Herculano deixa o rigor científico de lado e cede espaço ao puro romantismo. Mesmo depois de sua morte, no desterro, “[...] os restos de D. Teresa ainda tiveram quem sobre eles vertessem lágrimas” (HERCULANO, 1908, p. 130). A admiração de Fernando Peres pela infanta era eterna.

Com o fim da batalha de S. Mamede²⁰, Afonso Henriques passa a ser um dos nomes mais importantes da história de Portugal. Durante o seu governo, a nacionalidade portuguesa ganha forma. Segundo Herculano: “Na idade de pouco mais de vinte e um anos, dotado de génio belicoso e destro nas armas, Afonso Henriques estava talhado para desenvolver largamente a ideia da nacionalidade portuguesa, ideia que amadurecera e se radicara nos ânimos de modo indestrutível” (HERCULANO, 1908, p. 142). Para Herculano a documentação sobre o governo do jovem príncipe ainda era escassa. Esses poucos papéis e diplomas, porém, eram preferíveis às “[...] fábulas inventadas com o correr dos séculos e às tradições maravilhosas recebidas com sobrada boa-fé, não só pelos cronistas, mas até pelos mais graves historiadores” (HERCULANO, 1908, 140). Mais uma vez, nosso autor coloca em xeque a confiabilidade de seus pares, os historiadores lusos. Por certo, sabemos, hoje, que a obra *História de Portugal*, de Herculano, teria contribuído muito, no momento de sua publicação, para a evolução da historiografia lusitana. Podemos, porém, em algum momento, colocar em xeque o rigor científico da obra citada? Teria o discurso literário alguma influência sobre o trabalho historiográfico de Herculano?

Considerações finais – entre a ficção e a história

A arte e a história são os mais poderosos instrumentos da
nossa indagação sobre a natureza humana.
Que saberíamos sobre o homem sem essas
duas fontes de informação?

Ernst Cassirer – *Ensaio sobre o homem*

De acordo com Aristóteles (2003), o historiador escreve o que aconteceu, enquanto o romancista escreve o que poderia ter acontecido. De fato, a partir das análises efetuadas acima, podemos perceber que o discurso literário se assemelha, em muitos pontos, com a narrativa histórica. Na verdade, quando o autor estudado é Alexandre Herculano, tais discursos se entrecruzam. Para José Américo Miranda, autor do artigo “Romance e História”:

Romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que

²⁰ É interessante notar que Herculano cita poucas vezes o nome desta batalha, apesar de sua importância matricial para a formação de Portugal e, quando o faz, limita-se a poucas linhas.

lhe são próprios, às necessidades do tempo presente. O objeto da história é o passado. É a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem. É ele que traz ao nosso presente o que jamais esteve aí (MIRANDA, 2000, p. 17).

Por certo, sabemos hoje que as regras metodológicas da história são distintas das diretrizes básicas da literatura. Ainda segundo José Américo Miranda:

Aproximadas assim, a história e a arte em geral, interessa-nos, no território desta, a arte particular da literatura, e, no campo que lhe é próprio, a forma particular do romance. O que distingue, então, história de romance (ou ciência de arte), é que a primeira é forma sujeita a limitações empíricas, ao passo que a segunda é forma livre, muito embora a liberdade total, absoluta, seja uma impossibilidade (MIRANDA, 2000, p. 21).

Na primeira metade do século XIX, porém, tal distinção não era tão clara. A rigor, a obra *História de Portugal* de Alexandre Herculano apresenta falhas metodológicas, como toda e qualquer obra historiográfica do início do século XIX. Do mesmo modo, seu romance *O Bobo* possui diversas lacunas interpretativas, como a maioria dos romances históricos do período. Ambas as obras, porém, representam muito para o desenvolvimento da intelectualidade portuguesa. Na realidade, podemos ainda ir um pouco além.

Em seu artigo “Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção”, Paulo Motta Oliveira afirma que o romance *O Bobo* possui uma história editorial peculiar se a compararmos com a de outras obras de Alexandre Herculano (OLIVEIRA, 2000, p. 129). Para o pesquisador, Herculano nunca teria ficado satisfeito com essa obra (OLIVEIRA, 2000, p. 132). Por este motivo, o autor, nunca teria autorizado sua publicação em vida²¹. Para Oliveira esse sempre foi um romance perturbador para Herculano: “De que *imperfeição* nunca resolvida padecia esse romance?” (OLIVEIRA, 2000, p. 134). “Teria Herculano percebido que neste romance, punha em questão todo o seu trabalho de historiador?” (OLIVEIRA, 2000, p. 148).

As perguntas de Paulo Motta Oliveira são, por certo, intrigantes. Não tentaremos nesse pequeno espaço respondê-las. Iremos apenas dar uma pequena contribuição para a construção da resposta da última indagação. Como sabemos, Herculano teria sido influenciado, em sua escrita historiográfica, pelos franceses François Guizot e Augustin Thierry²². O primeiro estabelece para a historiografia “[...] o objetivo de estudar não apenas os

²¹ Uma publicação não autorizada seria feita, em 1866, pela livraria popular do Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2000, p. 129).

²² Não podemos aqui nos esquecer das contribuições de Jules Michelet para a construção da escola romântica e liberal francesa de historiografia. De acordo com Dosse: “A contribuição dessa escola pode ser declinada em três pontos: a definição do que são o olhar e as ambições da história, que marca uma ruptura decisiva com os conceitos e as práticas anteriores – a tal ponto que se pode datar dessa época o verdadeiro ‘nascimento da história’; as tentativas de casar ciência e arte, mais a vontade de nutrir a história com filosofia dão às publicações desse período o estatuto de obras literárias e as elevam ao nível de uma reflexão fundamental sobre a história e a forma de escrevê-la; o magistério então reconhecido aos historiadores, que faz destes os artesãos da consciência nacional” (DOSSE, 2010, p. 16-17).

fenômenos materiais e visíveis, mas também de dar lugar aos ‘fatos morais, escondidos, que não são menos reais’ [...]” (DOSSE, 2010, p. 20). O segundo entendia a história como uma espécie de luta de classes, entre a “raça dos exploradores” (os privilegiados com o persistente *Áncien régime*)²³ e a “raça dos explorados” (o terceiro estado, necessariamente liderado pela burguesia liberal)²⁴. Ainda de acordo Dosse, em Tierry, a historiografia “[...] traduz-se na adoção da luta como princípio motor da história e na vontade, ao término de narrativas em que indivíduos desempenham um grande papel, de alçar ao nível coletivo e de definir tipos” (DOSSE, 2010, p. 20, grifo nosso). A construção da personagem D. Bibas, de *O Bobo*, é próxima a esta última conceituação: o indivíduo que, no término da narrativa, cria um tipo social. O bobo da corte de Guimarães, mesmo que indiretamente, faz nascer uma nova nação; invoca a partir de seus atos a verdadeira história a ser escrita.

Para o francês François Dosse:

A historiografia da primeira metade do século XIX se inscreve numa relação complexa entre três polos a que podemos chamar de recursos: a erudição, a filosofia, a literatura. Cada obra oferece delas uma trama particular. Esta configuração é fonte de riqueza, mas também de fraqueza, posto que conduz os historiadores a se posicionarem em debates teóricos nos quais sua prática documental não pode, sozinha, garantir sua legitimidade. Toda ela se revela fundadora de um conceito que outorga aos historiadores um papel de destaque: o de narrar a nação, de pôr ordem em seu passado para antecipar seu futuro. Através das diferentes figuras que elencamos, o historiador aparece tal qual um profeta. (DOSSE, 2010, p. 20-21).

Desse modo, concluímos que, mesmo que inconscientemente, Herculano incorporou ao seu romance²⁵, *O Bobo*, parte das concepções da historiografia francesa que lhes eram tão caras à época. Logo, podemos dizer que o discurso histórico é intrínseco à construção literária de Alexandre Herculano. Em outras palavras, nas obras de Herculano, neste trabalho, o discurso científico se mistura ao literário. D. Bibas, por exemplo, não é um personagem histórico no sentido lato do termo: o bobo da corte fora construído com base na imaginação do artífice lusitano e não possui um correspondente único e individual na história. Sua representação, porém, é viva: D. Bibas representava todos os oprimidos do burgo de Guimarães, todos os injustiçados de Portugal e, nesse sentido, a personagem deixa de ser apenas ficcional e passa a ser, também, uma alegoria ligada à história. Pensamos, assim, ser ingenuidade pensar que o grande romancista português iria construir a personagem principal de um importante romance seu, ao acaso. D. Bibas representa algo a mais, representa os portugueses legítimos que idealizaram a nação e, Herculano, nada receava quanto a isto.

²³ Antigo Regime: sistema de organização político-social que predominou, na maioria dos países da Europa Ocidental, durante a chamada Idade Moderna (XV-XVIII).

²⁴ Não por acaso, Karl Marx confere a Tierry o epíteto de “pai da luta de classes na historiografia” (DOSSE, 2010, p. 19).

²⁵ Como já dissemos, ao longo da escrita de *O Bobo*, Herculano já estava envolvido com o seu projeto maior: escrever uma história integral do reino português.

Agradecimentos

Agradeço à professora Dra. Luciane Marie Pavanelo (UNESP/IBILCE) pelo auxílio prestado.

OCHIUSI, G. Alexandre Herculano: The Art and the Science of the Lusitanian Master. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 48-65, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ALVES, C. C. *Figurações do mouro na literatura portuguesa: o lado errado no Marenostro?* 2010. 235f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29112010-142421/pt-br.php>>. Acesso em 23 set. 2017.

ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BRANCO, J. P. *O municipalismo no pensamento de Alexandre Herculano (1834-1859)*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Formação Autárquica) – Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2007. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/402/1/16286_1_-_O_municipalismo_no_pensamento_de_A._Herculano.pdf>. Acesso em 19 out. 2017.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DOSSE, F. História e historiadores no século XIX. In: _____. *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 15-32.

HERCULANO, A. *O Bobo*. 24 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1972.

_____. *História de Portugal-I*. 9 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1908, v. 2.

_____. *História de Portugal-II*. 9 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1908, v. 2.

HOBSBAWM, E. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARINHO, M. F. O romance histórico de Alexandre Herculano. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, v. 9, s/n, p. 97-118, 1992.

_____. Victor Hugo e o romance histórico. SECCÃO DE ESTUDOS FRANCESES DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS. (Org.) Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 211-220. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4387.pdf>>. Acesso em 17 set. 2017.

MEDINA, J. *Herculano e a Geração de 70*. Lisboa: Terra Livre, 1977.

MIRANDA, J. A. Romance e história. In: BOËCHAT, M. C. et al. (Org.) *Romance Histórico. Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 17-25.

NEMÉSIO, V. *A mocidade de Herculano até à volta do exílio (1810-1832)*. Lisboa: Impr. Nacional, Casa da Moeda, 2003.

OLIVEIRA, P. M. Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção. Romance Histórico. In: BOËCHAT, M. C. et al. (Org.) *Romance Histórico. Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 129-149.

_____. Cartografia de muitos embates– a ascensão do romance em Portugal. *Floema*, Ano VII, n. 9, 2011, p. 249-282.

PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 33.

RIBEIRO, M. M. T. A restauração da Carta Constitucional: cabralismo e anticabralismo In: TORRAL, L. R.; ROQUE, J. L. (Eds.). *História de Portugal* - v. 5. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1993. p. 107-119.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

VEIGAS, A. et al. *Dossiê temático-pedagógico sobre a figura e a obra de António José Saraiva (1917-1993)*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência de Portugal, 2014, p. 241-262. Disponível em: <https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos_Curriculares/Portugues/documentos/ajs.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

Recebido em: 23 dez. 2017

Aceito em: 02 mar. 2018

Ironia, paródia e metaficção historiográfica em *Memorial do convento*, de José Saramago

IRIS SELENE CONRADO *

RESUMO: Dentre os muitos romances de José Saramago, *Memorial do Convento* (1982) representa fortemente o projeto literário do autor, a saber: reflexões relativas à condição humana em sociedade, possibilitando a percepção do outrem em sua complexidade, demonstrando, no caso, olhares profundos sobre anônimos e conhecidos da História de Portugal. O presente artigo objetiva, logo, analisar como esse romance reconstrói o discurso da História oficial, por meio de detalhamento, utilizando recursos como ironia, paródia e intertextualidade, a fim de apresentar o “outro lado” dos fatos e das ações que envolveram a construção do Convento de Mafra, no período do reinado de El-Rei D. João V de Portugal, no século XVIII. Desse modo, *Memorial do Convento* pode ser considerado um romance de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), pelo fato de possibilitar o entendimento do discurso histórico como parcial, temporário, mutável e passível de direcionamento, assim como outros discursos construídos pelo intermédio da linguagem e, portanto, dependente de seu contexto de produção e de recepção. Além disso, observou-se que o romance de Saramago, ao representar os trabalhadores anônimos desconsiderados pela História oficial, apresenta-os com seus caracteres mais humanos, com suas angústias e tensões, sonhos e vontades, ao mesmo tempo em que denuncia a hipocrisia, a manipulação e as injustiças da sociedade da época. Tais características, no entanto, parecem estar também presentes em qualquer período histórico da vivência humana: portanto, as reflexões do romance se atualizam e fazem pensar, também, o momento presente do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; José Saramago; Metaficção Historiográfica; Romance Português Contemporâneo.

ABSTRACT: Among many novels written by Jose Saramago, *Memorial do Convento* (1982) can be considered as representative work of the author’s literary project, once it brings the reflections on the human condition in society, allowing the perception of other individuals’ complexity, which demonstrates insights on the famous and anonymous of Portugal’s History. The aim of this paper is to analyse how this novel rebuilds the official historical discourse by detailing it, and using irony, parody, and intertextuality, in order to present the “other version” of the facts and actions related to the construction of the Monastery of Mafra, D. João V from Portugal’s reign in the 18th century. Thus, *Memorial do Convento* can be considered a historiographic metafiction novel (HUTCHEON, 1991), because it allows the reader to understand the historical discourse as a partial, temporary, variable one, with possibility of being directed, as well as other discourses which are built through language and, therefore, dependent on their contexts of production and reception. Moreover, we notice that Saramago’s novel presents the anonymous workers, who had not been considered by the official historical discourse, showing their own human features, and their distresses, difficulties, dreams and wishes. At the same time, the novel denounces the hypocrisy, the manipulation and the injustices of that society. These elements, however, seem to exist in any historical period of human life. Thus, the novel’s ideas are connected to present times, and allow readers to reflect about their current moment.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Novel; Historiographic Metafiction; Irony; José Saramago.

* Departamento de Letras – Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD – 79825-070 – Dourados – MS – Brasil. E-mail: iriselene@gmail.com

***Memorial do convento* e elementos do romance pós-moderno**

Para escrever *Memorial do Convento*, Saramago visitou várias vezes o Convento de Mafra, e pesquisou sobre a História de Portugal na Biblioteca Nacional e no Museu da Cidade de Lisboa (SILVA, 2009). A obra fora um sucesso com o público e com a maior parte dos críticos, sendo traduzida em vários idiomas, sendo feita ainda uma versão dela para a ópera italiana em 1990, tornando José Saramago famoso e popular no mundo (BERRINI, 1999).

O romance conta a história de trabalhadores anônimos envolvidos na construção do Convento de Mafra, obra prometida pelo El-Rei D. João V de Portugal, no século XVIII. Além disso, o romance relata a construção de um invento voador, a passarola, pelo personagem histórico Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Desse modo, a obra funde elementos e situações da história oficial da realidade do passado português à criação ficcional, demonstrando o "outro lado" dos acontecimentos, e focalizando personagens marginalizadas e desconhecidas, isto é, aquelas que não são consideradas na história oficial.

A estudiosa Ana Paula Arnaut (1999) considera que essa recriação da história oficial pode ser vista como uma postura pós-modernista do autor, vinculada ao uso do recurso da ironia, elemento bastante presente em *Memorial do convento*.

Além disso, de acordo com Seixo (1987), nesse romance o autor português expõe o seu ponto de vista sobre o papel da literatura na representação do mundo, bem como revela a sua concepção da história enquanto produção escrita, de linguagem e, portanto, a criação do discurso histórico se formaria com base na junção da ação e da reflexão do indivíduo. Logo, a perspectiva do escritor seria de fato pós-modernista, uma vez que percebe o discurso da história também como produto de linguagem, ou seja, também com aspectos ficcionais.

Quanto às posturas pós-modernistas no gênero romanesco, vale ressaltar as reflexões de Linda Hutcheon (1991) sobre as fronteiras discursivas e estruturais desses dois tipos textuais, a saber, a literatura e a história, pois a teórica delinea os traços do romance no século XX como caracterizantes da metaficção historiográfica.

Primeiramente, Hutcheon explica que, no século XIX, a literatura e a história eram tidas como disciplinas muito próximas, pertencentes à mesma raiz cultural, com o mesmo objetivo de interpretação da vida para o ser humano. Essas disciplinas, no entanto, foram separadas, e as teorias recentes, chamadas pós-modernas, bem como vertentes críticas da literatura e da história, defendem os muitos pontos em comum entre elas que, para a estudiosa americana, também caracterizam a metaficção historiográfica:

as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança [...]; as duas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais (HUTCHEON, 1991, p. 141).

O romance com caracteres de metaficção historiográfica enfatiza, assim, o caráter histórico e temporário de ambos os constructos (literário e histórico), mostrando que seus valores e conceitos dependem de seu contexto de produção e recepção. Além disso, para a

teórica, a ficção pós-moderna, ao se utilizar da metaficção historiográfica e outros recursos, como intertextualidade e paródia, trabalha com um processo paradoxal: afirma e subverte a estrutura de um discurso. Em Oliveira Filho (1993), tem-se um estudo bastante detalhado sobre como o romance *Memorial do convento* apresenta, em sua estruturação, um vasto uso do recurso da paródia, demonstrando como tal romance apresenta uma certa “abertura do texto”, revelando não haver limites precisos entre discursos do mundo e da arte e, ao mesmo tempo, sacralizando o passado ao questioná-lo.

Em *Memorial do convento*, a paródia se trata de um recurso da própria construção da narrativa, conforme será discutido nesse artigo. E a intertextualidade pode ser vista na recuperação de personagens e fatos históricos, em que o romance demonstra uma outra leitura dos acontecimentos: na obra, Saramago de fato “sacraliza” o passado, ampliando os significados do discurso histórico, possibilitando novos olhares sobre o discurso convencional.

Portanto, no presente artigo, baseado nas pesquisas de Doutorado, bem como no texto elaborado para a tese defendida na obtenção do título de Doutorado, apresenta-se uma leitura analítico-interpretativa do romance *Memorial do convento*, de José Saramago, procurando identificar elementos do pós-moderno, bem como observando o modo como tais elementos configuram a própria estruturação da obra, em consonância ao projeto literário do autor. Além disso, evidencia-se que o romance de Saramago, ao trabalhar com o recurso da metaficção historiográfica, faz uma homenagem aos trabalhadores anônimos do século XVIII mas, ao mesmo tempo, revela profundos aspectos da humanidade de qualquer tempo: ou seja, o romance consegue dialogar também com o tempo presente, com os leitores do século XX e XXI.

Metaficção historiográfica e paródia: relações entre literatura e história no contexto pós-modernista

Parte das obras literárias produzidas no século XX, para Hutcheon, são passíveis de conter um traço forte do que ela classifica como metaficção historiográfica. A autora correlaciona uma certa postura contraditória do pós-modernismo com a ideia de metaficção historiográfica, no sentido de se questionar diretamente o próprio contexto contemporâneo em que o autor se encontra. A estudiosa exemplifica este posicionamento do pós-modernismo, utilizando dados históricos na formação de seu texto, evidenciando ainda o seu status ficcional, seu limite enquanto ponto de vista sobre a realidade, ao mesmo tempo em que delata a própria relatividade da História como disciplina, a relatividade e a parcialidade do historiador:

a metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Desse modo, ressalta que o debate que se provoca quando se pensa nas relações entre arte e história presentifica-se na discussão sobre a poética do pós-modernismo, pois os contornos de distinção entre arte e história são questionados principalmente nas últimas décadas do século XX.

Portanto, a questão de alguns críticos em tentar classificar *Memorial do convento* como romance histórico aplica, uma vez que se pode observar, de fato, a presença da metaficção historiográfica na obra. Esta evidência, em toda a sua estruturação, um embate entre o discurso histórico e o discurso literário, acentuando ambos como construções de linguagem, sendo, portanto, passíveis de interpretação, dependendo de seu contexto de produção e recepção. Além disso, tem-se uma desautomatização da perspectiva do passado, observando o constructo linguístico do discurso histórico como algo mutável e com caráter de inacabamento. Sobre a relação entre literatura e história, Hutcheon, citando Hayden White e Paul Veyne, conclui:

Ao considerar a história como ‘um verdadeiro romance’ [...], Veyne está indicando as convenções que os dois gêneros têm em comum: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama [...]. Mas isso não quer dizer que a história e a ficção façam parte da ‘mesma ordem do discurso’ [...]. Elas são diferentes, embora tenham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais” (HUTCHEON, 1991, p. 148).

Por essa caracterização formal próxima, nota-se que a literatura e a historiografia possuem nuances que se entrelaçam, já que ambas se apropriam dos fatos históricos e do contexto, em um discurso narrativo, embora a literatura o faça em até certa medida, e a historiografia incorpora uma postura mais firme, aparentemente coerente, coesa e autoritária.

Há, certamente, elementos imanentes à forma que distinguem ficção e história, porém os limites de cada uma dessas formas não são mais vistos de modo estático e preciso. A própria literatura e a historiografia já demonstraram de maneira clara a sua preocupação com seu *status* complexo e contraditório, bem como com seu caráter textual-discursivo.

Apesar de insistirem em seu *status* ficcional, as metaficções historiográficas estão incluídas no discurso histórico, pois não se aproximam da História de modo ingênuo, mas criam um tipo contraditório de paródia séria e cômica, que dá margem para essa dupla contradição: de serem ficções, porém de revisores do passado e, por isso, marcarem formalmente o discurso histórico (literário e da História). Nas palavras da estudiosa:

Os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade - tanto literária quanto ‘mundana’ (HUTCHEON, 1991, p. 163).

A metaficção historiográfica assume ter vínculos com a história, utilizando-se da ironia, ao mesmo tempo em que ressalta a ficcionalidade do discurso da história, pois se tem contato com o passado através de “textos e de vestígios textualizados - memórias, relatos,

escritos publicados, arquivos, monumentos, etc. [...] e [...] esses textos interagem de formas complexas” (HUTCHEON, 1991, p. 168). De fato, a metaficção historiográfica questiona o sentido comum de história vinculada à verdade, à real ocorrência, e assim provoca no leitor o repensar e o reinterpretar da história, desafiando o discurso convencional.

Desse mesmo modo, observa-se que *Memorial do convento* traz uma narrativa que retoma personagens e fatos históricos, revestindo o discurso histórico com novas possibilidades, ao trazer, principalmente, representações de indivíduos anônimos, que não foram considerados pela História oficial. Com uso de ironia, intertextualidade e paródia, Saramago reconstrói a história oficial, questiona a ideia de “verdade” desta, e desafia o leitor a “repensar” os fatos tais como eles foram outrora contados, conforme análise apresentada a seguir. Além disso, nota-se ainda uma característica comum dos romances de Saramago: as reflexões acerca do ser humano, da complexidade da vivência humana e de seus valores, vontades, sentimentos e ações – elementos esses presentes no passado, na história, mas também no presente, no tempo contemporâneo do escritor e do leitor.

Memorial do convento e o viés da metaficção historiográfica

Publicado originalmente em 1982 pela Editorial Caminho, *Memorial do convento* alcançou sucesso rapidamente, destacando o autor no panorama mundial de escritores representativos da literatura contemporânea. A versão que será utilizada para a análise apresentada neste artigo, contudo, trata-se da 21ª edição publicada no Rio de Janeiro pela Bertrand Brasil, em 1998.

Os discursos histórico e ficcional na narrativa são percebidos por meio da inserção de fatos históricos da realidade do passado de Portugal: têm-se personagens históricos, como a família real do rei D. João V, do século XVIII, ou ainda o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, ou o músico Domenico Scarlatti; e ainda feitos registrados no relato oficial, como a construção do convento de Mafra e os projetos do padre para a criação de uma máquina voadora.

Apesar de relatar acontecimentos da história oficial do país, o narrador do romance atenta para detalhes que circundam a “história”, os quais não são considerados pelos historiadores, como o trabalho exaustivo e quase escravo que os portugueses tiveram de executar na construção do convento, denunciando injustiças e abuso de poder autoritário, além de descaso, indiferença e hipocrisia por parte do rei e dos guardas.

Portanto, o romance de Saramago demonstra, com ironia, que a verdade do discurso histórico é questionável, uma vez que se estabelece no estrato textual, linguístico, sendo por isso maleável. Para Hutcheon (1991), quando a literatura retoma fatos da história, observando-os não apenas como dados perdidos, ela desautomatiza a percepção do passado, expondo-os no presente, possibilitando a eles um caráter inconclusivo.

Sobre a relação entre ficção e história na obra, assim, nota-se o questionamento que *Memorial do convento* traz, pois, ao se ter o autor português escolhendo o que iria contar, com base na seleção oficial, e unindo isso à sua capacidade criativa e imaginativa, construindo-se,

logo, a história do que poderia ter sido, tem-se a revelação de que o discurso oficial trata-se apenas de mais uma visão, uma versão dos acontecimentos. Conforme Arnaut (1996), há no trabalho de Saramago com a história uma banalização dos fatos do cotidiano das figuras históricas, como, por exemplo, na cena em que se mostra el-rei passando mal, e depois, em outro momento, doente:

os ares não andam bons no paço, como ainda agora se averiguou ao dar a el-rei um flato rijo, de que pediu confissão e logo lha deram [...], mas terão sido imaginações suas, [...] afinal era só a tripa empedernida. [...] o que sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulências, entupimento da bÍlis, tudo achaques segundos da atrabile, [...] vá lá que não sofre das partes pudendas, apesar dos excessos amatórios e alguns riscos de gálico (SARAMAGO, 1998, p. 47, 111).

Essa banalização, com exageros e ironia, inclusive com escolhas lexicais da linguagem popular e com imagens escatológicas, faz com que se retire a imagem séria e taciturna do discurso histórico, utilizando elementos prosaicos, entrelaçando-os à criatividade do autor, bem como à sua “capacidade interpretativa para preencher os vazios históricos” (ARNAUT, 1996, p. 39).

Além disso, essa reconstituição da história oficial provoca mudanças até nas técnicas composicionais do romance tradicional, pois, nesse último, havia um certo “pacto” de crença firmado na verossimilhança do texto, que trazia inclusive um sentido mais linear e estruturado para a obra. Por causa do reconhecimento em *Memorial do convento* do seu *status* ficcional, há uma quebra com o *status* do verossímil, e revela-se uma reivindicação da ficção, delineando-se a desestabilização do processo de construção da forma romance: “pelo desnudamento do processo de des-construção, [...] [tem-se a] suspensão voluntária da crença na veracidade e fiabilidade de uma narrativa que constantemente reivindica a condição de artefacto” (ARNAUT, 1999, p. 328).

Ao ficcionalizar a História, portanto, mostrando outra versão dos fatos que a História relata, de modo dialético, Saramago cria uma perspectiva mais humana dessa mesma história, pois focaliza a realidade das relações entre os indivíduos, não se preocupando em firmar significados abstratos, ou ensinamentos, nos quais não haveria lugar para pessoas comuns, apenas para os detentores do poder, como ocorre no discurso histórico “oficial”. Ao contrário, ele faz outra história, denuncia os limites do viés oficial, e representa outra faceta dos acontecimentos, com ênfase no povo, na massa popular anônima que também contribui (e muito) para a memória do país.

Para Oliveira Filho (1993), a construção do convento na narrativa serve, de fato, para a reconstrução da História, dinamizando-a, fortalecendo o seu aspecto dialético. Acrescenta-se que, no olhar de Real (1995), a narrativa traduz uma “libertação” dos indivíduos anônimos que fizeram parte da história, ao mesmo tempo em que expõe a ideia de igualar os seres humanos não apenas na morte, como também na História.

Vale ressaltar que as personagens históricas do romance são revestidas de caráter mais humano que no relato histórico oficial, visto que se observa serem mais complexas,

profundas, por vezes contraditórias, enfim, sendo expostos seus sentimentos, medos, vontades, negações e angústias por intermédio do narrador.

Por exemplo, são descritos na obra detalhes da vivência das personagens históricas, os quais não são divulgados no discurso histórico oficial. Não se conta que a rainha D. Maria Ana pudesse estar insatisfeita com o seu relacionamento com o rei, fato que aparece no romance, pois muitas vezes o narrador se refere aos sonhos da rainha com o seu cunhado, o infante D. Francisco. Há, todavia, uma quebra de expectativa da personagem, quando D. João V está de fato doente, e seu irmão D. Francisco insiste em cortejar a rainha, apenas interessado na coroa portuguesa; D. Maria Ana, a partir desse período, desilude-se e aparenta estar inclusive cansada de exercer o seu papel social. Tem-se, logo, uma denúncia dos sentimentos humanos da rainha, bem como sua reflexão sobre sua condição social e seus limites:

Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, [...] vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha, Acha então vossa majestade que eu seria pior marido que meu irmão, Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem, [...] agora o infante só lhe aparece para dizer que quer ser rei, bom proveito lhe fizesse, para isto nem vale a pena sonhar, [...] morreu o sonho de D. Maria Ana (SARAMAGO, 1998, p. 112).

Outras personagens “revisitadas” pela narrativa de Saramago são, por exemplo, Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Domenico Scarlatti. Ressalta-se que ambas personagens são identificadas dubiamente, isto é, Bartolomeu de Gusmão e Bartolomeu Lourenço referem-se à mesma pessoa; e Domenico Scarlatti e senhor Escarlate trata-se do mesmo músico da corte real. Arnaut (1996) chama a atenção para o seguinte detalhe: por serem personagens com forte impacto histórico e ficcional, com “modalidades mistas de existência” (ARNAUT, 1996, p. 57), torna-se difícil a identificação exata dos limites de cada caracterização. Contudo, nota-se que, no romance, nas cenas em que Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti são citados dessa forma, há uma proximidade a eventos da história oficial, como, no caso de Bartolomeu, nos diálogos na corte, sendo citado em seus vínculos com as academias ou com a construção da passarola, ou quando se comentam as suas viagens. Por outro lado, nas relações com o povo, sobretudo com Blimunda e Baltasar, o padre é chamado de Bartolomeu Lourenço.

No caso de Domenico Scarlatti, ocorre o mesmo procedimento: ao ser citado como músico da corte, professor da filha do rei, nas conversas formais com Bartolomeu, é tratado como tal; mas, no relacionamento com Baltasar e Blimunda, ou quando é citado por eles, tem-se a nomenclatura de senhor Escarlate. Para Arnaut, seria como se o narrador estivesse deixando implícita a ideia de que essa personagem que ele descreve configura-se de modo distinto da imagem histórica: “como se [...] alertasse o narrador para o facto de, apesar da recognoscibilidade de que se reveste ser este um Bartolomeu Lourenço algo diferente do Bartolomeu de Gusmão que nos chegou por via da História oficial” (ARNAUT, 1996, p. 53).

Essa diferença entre personagens históricas e ficcionais decorre sobretudo devido à sua densidade psicológica, ao seu desenvolvimento complexo, isto é, à humanização dessas personagens no romance. A personagem Bartolomeu é descrita como simples, padre estudioso e que buscava o conhecimento e o progresso do ser humano, ao desejar (e, após

anos, conseguir) criar um invento para que o homem pudesse voar. Trata-se de um padre diferente, interessado em engenharia e geometria, além de filosofia, literatura clássica e estudos teológicos, como o próprio narrador aponta, com humor:

sendo moço de quinze anos, prometia, e muito fez do que prometeu, dizer de cor todo Virgílio, Horácio, Ovídio, Quinto Cúrcio, Suetônio, Mecenas e Séneca, para diante e para trás, [...] e explicar a parte de Aristóteles, ainda que extensa, [...] e responder a todas as dúvidas da Sagrada Escritura, tanto do Testamento Velho como do Novo, repetindo de cor, quer a fio corrido quer salteado, [...] para trás e para diante (SARAMAGO, 1998, p. 59).

As ideias do padre, entretanto, vão se intensificando à medida que a passarola vai se concretizando e, com isso, o seu medo da Santa Inquisição aumenta também. Suas ideias parecem por vezes ousadas, como quando afirma sua teoria de ser Deus maneta, ou seja, questionadoras, e muitas vezes vinculadas ao seu objetivo, seu sonho de executar um voo na máquina que inventara, por vezes lamentando a falta de conhecimento dos homens de seu tempo:

Um dia terão lástima de nós as gentes do futuro por sabermos tão pouco e tão mal [...] o saber de Deus é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim (SARAMAGO, 1998, p. 119-120).

O narrador do romance acompanha o desenvolvimento da tensão de Bartolomeu, relatando seus pensamentos por vezes confusos, retratando-o em sua amplitude ao salientar, por exemplo, as várias facetas do padre, ou seja, o padre, ou o “acadêmico”, ou o inventor ou o homem que é a junção de todos esses aspectos: “se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia” (SARAMAGO, 1998, p. 170).

De fato, com a finalização da passarola, o padre se sente perturbado, confuso, inquieto, assustado, ansioso, negando-se a benzer seus amigos quando lhe é solicitada a benção: “Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro” (SARAMAGO, 1998, p. 181). Até que, fugindo dos oficiais da Santa Inquisição, pede aos amigos para que o ajudassem a fugir com a máquina, em direção “aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar” (SARAMAGO, 1998, p. 193). Após o voo e o pouso próximo ao Monte Junto, o padre fica desorientado, age como louco, tenta queimar sua máquina, e foge pela escuridão da noite.

Uma possível explicação para esse crescente medo da personagem, seguido de atitudes contraditórias e insanas, seria a questão do seu dilema interior, visto que possuía conhecimento religioso e científico ao mesmo tempo, e que não conseguia dentro de si estabelecer uma harmonia, provocando um choque em sua psique, aliando medo com sensação de culpa e também de vitória, de conquista. Sua tentativa de destruir a máquina após o voo revela essa sua angústia, como se o êxito da passarola fizesse questionar o próprio papel do ser humano em relação às suas crenças, como se o indivíduo fosse capaz de protagonizar a sua própria vida, como destaca Arnaut: “um outro elemento surge a disputar o lugar do divino: o homem

e a crença nas suas potencialidades para desempenhar o papel de protagonista no seu trânsito pela vida” (1996, p. 49).

Desse modo, a personagem apresenta em si as dificuldades e os questionamentos dos homens da época, que atingiam até mesmo as pessoas voltadas à religiosidade, servindo assim para fortalecer a crítica que a obra delinea sobre a disseminação sem reflexão de conhecimento e valores.

Pode-se notar, também, que essa representação do indivíduo em conflito com seus valores, com suas crenças e que questiona suas ações, com dúvidas e angústias sobre as consequências cívicas e religiosas de suas escolhas e atitudes, não se concretiza apenas na perspectiva daquela época, no século XVIII. De fato, pode-se pensar que o romance de Saramago possibilita uma reflexão sobre as tensões que acompanham o ser humano em qualquer época, inclusive no final do século XX, período em que o livro fora lançado. Nas últimas décadas do século XX e, ainda, na primeira década do século XXI, houve muitos questionamentos sobre a percepção do indivíduo para si e para o outrem, bem como sobre as próprias definições e distinções entre realidade e ficção, gerando, inclusive, discussões acerca do moderno e do pós-moderno, como nos estudos de Domício Proença Filho (1988), Italo Moriconi (1994) e Nizia Villaça (1996), entre outros.

Sem chegar a uma definição esclarecida e precisa sobre as diferenças entre o moderno e o pós-moderno, tais autores evidenciam as dificuldades de se obter conclusões sobre um período contemporâneo; contudo, esclarecem a tensão e a angústia do indivíduo na sociedade do final do século XX, bem como o caráter múltiplo e complexo, amplo e discutível de tal período: “o pós-moderno não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade, de perspectivas” (VILLAÇA, 1996, p. 28). Desse modo, observa-se que esse conflito que caracteriza as personagens de *Memorial do convento*, de fato, não apenas representa as dificuldades e características humanas no século XVIII - o romance possibilita a reflexão sobre o que poderia ser inerente a qualquer humano, em qualquer época; logo, a utilização de um recurso como a metaficção historiográfica, de fato, permite, no caso de Saramago, a representação e a homenagem daqueles que não foram considerados na história oficial e, ao mesmo tempo, permite pensar sobre a própria condição humana em sociedade.

Outras personagens também se destacam nessa representação do indivíduo, mesclando aspectos humanos “atemporais”, história e ficção: a personagem Blimunda, descrita no romance com poderes que poderiam caracterizá-la como uma “bruxa” conforme os valores sociais do século XVIII, também seria baseada em um indivíduo da história de Portugal, ressalta Arnaut (1996). Há alguns textos históricos, como a obra *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983), ou ainda *Noites de insônia* (1874), conforme Arnaut, nos quais se descreve uma mulher, chamada em um dos textos como “Pedegache”, esposa de um “negociante francês, natural de Baiona” que tinha o “dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra” (ARNAUT, 1996, p.63), além de afirmar o sexo de um bebê no ventre de uma mulher grávida, enxergar e apontar locais com águas subterrâneas, definir cores de camadas da terra abaixo do chão e identificar também doenças internas das

peessoas. Ela ainda só poderia fazê-lo em jejum, perdendo seu poder momentaneamente nas “mudanças de quarto de lua” (ARNAUT, 1996, p.63).

Em *Memorial do convento*, a personagem Blimunda é caracterizada com estes mesmos exatos poderes, sendo apenas alterados o seu nome e a sua história familiar e social. Na cena em que Baltasar, curioso, retira o pão que Blimunda deixa toda noite ao lado de sua cama a fim de não levantar em jejum, ela lhe revela o seu segredo, que consegue “olhar por dentro das pessoas”. Questionada se não teria medo do Tribunal do Santo Ofício, ela esclarece: “meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo” (SARAMAGO, 1998, p. 75).

Além desses aspectos, todavia, a personagem é plenamente desenvolvida, uma vez que o narrador acompanha a sua trajetória de modo complexo e sequencial: do dia em que, despedindo-se de sua mãe Sebastiana Maria de Jesus com o olhar, conhece Baltasar, deita-se com ele e passa a ser sua companheira; quando trabalham juntos na confecção da passarola e, juntos, nela voam, vivenciam momentos de união e convivência familiar; e até quando Baltasar desaparece e Blimunda vai a sua procura, passando por perigos, percorrendo todo o país, e encontrando-o após nove anos, para colher sua vontade, que “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (SARAMAGO, 1998, p. 347).

Desse modo, a personagem Blimunda no romance se reveste de uma atmosfera de força, fidelidade, constância, paciência, tranquilidade, determinação e coragem, pois necessita desses caracteres para se manter em uma sociedade patriarcal, autoritária e hipócrita, observando-se assim o seu caráter humano e complexo na obra. Com isso, têm-se mais uma vez os contrastes entre o discurso convencional e o outro, o criado na obra, denotando questionamentos que possibilitem a percepção complexa do ser humano, bem como a ideia de que o discurso histórico é apenas uma versão, uma perspectiva dos fatos ocorridos, tendo-se, portanto, com o trabalho de Saramago, um preenchimento dos “vazios” históricos, englobando a amplitude da vida de um ser humano.

Pela possibilidade de ser a representação do homem comum do povo português no século XVIII, ou uma compilação de todas as figuras anônimas da época, destaca-se também a figura de Baltasar, apesar do fato de não possuir um correspondente direto com a realidade histórica de Portugal. Para Arnaut, Baltasar Sete-Sóis teria esse papel no romance:

O Memorial, sendo-o embora de um convento, é-o, sobretudo, de uma época da qual se esqueceu a outra face composta por gente anónima [...]. As vidas, [...] na impossibilidade de falar de todas, ‘por tantas serem’, são transferidas para um representante individual (ARNAUT, 1996, p. 71).

Baltasar Mateus Sete-Sóis é um ex-soldado do exército português, tendo sido “mandado embora do exército por já não ter serventia nele” (SARAMAGO, 1998, p. 34). Maneta da mão esquerda por conta da guerra, ele é pessoa simples, do povo, como o narrador denota, quando Bartolomeu Lourenço explica o funcionamento da máquina de voar: “A Baltasar convencia-o o desenho, não precisava de explicações, pela razão simples de que não vendo

nós a ave por dentro, não sabemos o que a faz voar, e no entanto ela voa, porquê, por ter a ave forma de ave, não há nada mais simples” (SARAMAGO, 1998, p. 65).

O narrador parece simpático a Baltasar, descrevendo-o sem o uso enfático da ironia, como se tem com a personagem D. João V, e segue a sua história, em detrimento da história do indivíduo que é considerado pela versão oficial a personagem principal, isto é, o rei de Portugal. Ressalta-se, no entanto, que a personagem não é afirmada em um formato de herói tradicional, mas de modo mais ameno, mesmo sendo um dos protagonistas da narrativa. De fato, o narrador, acompanhando a trajetória de Baltasar, apresenta-o como ser bastante simples, evidenciando o seu caráter popular, humano, ou seja, diferente da tradição de heróis romanescos, com feitos nobres ou sentimentos elevados, ou ainda pensamentos complexos e grandiosos, poéticos:

A luz cinzenta do quarto amanheceu de azul para aqueles lados, assim pensaria Baltasar se tivesse aprendido a pensar coisas destas, mas melhor que pensar finezas que poderiam servir nas antecâmaras da corte ou nos parlatórios das freiras, foi sentir o calor do seu próprio sangue quando Blimunda se virou para ele (SARAMAGO, 1998, p. 74-75).

Ele tem pensamentos confusos, por vezes não sabendo o que está pensando, mas o narrador esclarece que o seu nível de pensamento e sentimento é profundo: mesmo com um olhar comum, sem “poderes”, tem uma densidade psicológica, pois é capaz de entender, por exemplo, que o poder de Blimunda não é um prêmio, mas um fardo, um trabalho:

compreendia que o poder de Blimunda tinha mais de condenação que de prêmio, porque o interior destes animais não era realmente um gosto para a vista, [...] viu na guerra o que está vendo aqui, que para averiguar o que dentro há é sempre preciso um cutelo [...]. São pensamentos confusos, que isto diriam se pudessem ser postos em ordem [...] nem vale a pena perguntar, Em que estás a pensar, Sete-Sóis, porque ele responderia, julgando dizer a verdade, Em nada, contudo já pensou tudo isto, e mais ainda [...] e é loucura ou tentação do diabo perguntar-lhe, Por que comes tu pão, [...] porque ver como tu vês é a maior das tristezas, ou sentido que ainda não podemos suportar (SARAMAGO, 1998, p. 76-77).

Dessa forma, verifica-se na personagem essa representação do homem trabalhador comum, nos anos do século XVIII em Portugal, reconhecido pela sociedade apenas como mais um indivíduo, mais uma força braçal, para trabalhos ordinários ou ainda para servir à guerra, sendo desprezado e descartado quando se debilita durante as batalhas. As denúncias contra a estrutura social portuguesa estendem-se por toda a obra, principalmente a partir do relato da vida cotidiana do povo português, representada pelas dificuldades que enfrenta, sobretudo Baltasar. Tais dificuldades também caracterizam a sociedade contemporânea, no descaso com trabalhadores braçais em vários setores, revelando também uma crítica à estrutura social e econômica do tempo presente.

Destaca-se que a metaficção historiográfica no romance também pode ser observada, assim, na denúncia e crítica social que a obra traz, no que diz respeito ao “outro lado” da

realidade, outro viés dos fatos que ocorreram na época, evidenciando, desse modo, detalhes que não são citados na história oficial, e que complementam a estruturação do romance, o qual engloba uma perspectiva mais humana e complexa da vivência desse momento histórico específico. Esse novo olhar para o já visto também é encontrado, de modo distinto e mais pontual, em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), nas cenas em que o narrador descreve seu interesse em conhecer outros aspectos das cidades que visitava, desejando saber o cotidiano desses lugares, geralmente ocultado dos visitantes. Porém, em *Memorial do convento* essa perspectiva amplia-se, desenvolve-se, ocorrendo esse aspecto não apenas em uma ou outra passagem, mas em toda a composição da obra.

A fim de ilustrar essa percepção diferenciada colocada em evidência na obra, pode-se citar, por exemplo, o direcionamento do olhar do narrador para a maneira como foi conduzida a construção do convento de Mafra: afirma-se que, na história oficial, El-rei D. João V o construíra, mas ressalva o narrador que, de fato, quem o construíra foram os trabalhadores portugueses, a maioria pobre, sem condições de saúde ou de segurança mínima nas instalações do local de trabalho, obrigados a serviços pesados por conta de uma promessa, somada a um posterior capricho, do rei português. Quando a filha do rei pergunta à mãe sobre o convento, que estava sendo erguido em cumprimento de uma promessa pelo seu nascimento, mas que seria um local que ela nem iria conhecer porque iria morar na Espanha, ou seja, pergunta por que seria necessário construí-lo, a rainha declara: “a real vontade de teu pai e senhor nosso quis que se levantasse o convento, a mesma real vontade quer que vás para Espanha e o convento não vejas, só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada” (SARAMAGO, 1998, p. 304).

Ironicamente, o narrador relata o momento em que o rei vai a Mafra colocar algumas pedras benzidas na fundação das estruturas do convento, parecendo, então, ter realmente ajudado ‘muito’ a construir o local, deixando apenas uma parte, um ‘resto’ para os outros: “desceu el-rei [...], parece uma despedida do mundo, seria uma descida aos infernos se não estivesse tão bem defendido por bênçãos, [...] sejam as mãos de vossa majestade as últimas a tocar-lhe [a pedra], pronto, [...] o resto do convento nós o construiremos” (SARAMAGO, 1998, p. 132).

Apresentam-se ainda várias injustiças que o povo sofre em prol das vontades e decisões do rei; por exemplo, pessoas comuns de Mafra foram obrigadas a vender suas terras para a realização da construção, sem serem consultadas sobre as suas vontades, os seus planos para o espaço que conquistaram, como ocorreu com João Francisco, pai de Baltasar: “Vendi a terra que tínhamos na Vela, não que a vendesse mal, treze mil e quinhentos réis, mas vai fazer-nos falta, Então por que a vendeu, Foi el-rei quem a quis, a minha e outras” (SARAMAGO, 1998, p. 101). O narrador denuncia também que tais terras foram vendidas para o rei, porém elas não foram pagas, demonstrando a falta de respeito com o povo, bem como a desorganização e os altos gastos para a construção. Baltasar observa, ao alto da Vela, as terras que foram destinadas à obra:

Haviam sido terras de cultivo, agora estão abandonadas. [...] Tudo isso pertence ao mesmo dono, a el-rei, que se ainda não pagou, pagará, que lá de boas contas

é ele, faça-se-lhe essa justiça. João Francisco Sete-Sóis está à espera de sua parte (SARAMAGO, 1998, p. 106).

O enfoque no que fora marginalizado fica exposto principalmente no destaque do cotidiano dos trabalhadores, e de suas histórias pessoais, dos seus motivos de ali estarem, nos seus interesses, desejos e gostos. A focalização diversificada do narrador possibilita a pluralização do discurso, tendo-se um olhar humanizado para os eventos que circundaram a construção do convento. Após saber da morte de Bartolomeu, Baltasar, que conseguira um emprego na construção, começa a beber às vezes com os colegas do trabalho, e ouve-lhes suas histórias, por exemplo, sobre Francisco Marques, de Cheleiros, com esposa e filhos; sobre José Pequeno, órfão, corcunda, de Torres Vedras; sobre Joaquim da Rocha, de Pombal, com esposa e sem filhos, pois todos morreram; sobre Manuel Milho, de Santarém, homem reflexivo, que gosta de narrar, e que sente falta do rio de sua terra, pois nele pode o homem ver o quanto envelhecera, uma vez que “a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando” (SARAMAGO, 1998, p. 225); sobre João Anes, do Porto, tanoeiro; sobre Julião Mau-Tempo, do Alentejo, que trabalha em Mafra “por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota” (SARAMAGO, 1998, p. 226). Tem-se, nessa cena, inclusive, uma intertextualidade com a obra *Levantado do chão* (1980), demonstrando implicitamente questões sociais e humanas que unem ambas as obras, ampliando a percepção crítica do romance, bem como expondo a ludicidade presente no discurso do narrador.

No que diz respeito ao cotidiano dos trabalhadores na construção, ressalta-se a atenção que o narrador direciona ao relato da obtenção e transporte de uma enorme pedra, para a sua fixação no convento, que, segundo o próprio narrador, nem seria uma necessidade que a pedra fosse tão grande para se construir uma varanda, que necessitasse de um enorme carro e seiscentos homens para carregá-la; parece que esse uso de uma pedra gigantesca fora apenas para orgulho e presunção dos arquitetos e do próprio rei:

seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser, [...] quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro [...], e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, [...] apenas não teríamos o orgulho de poder dizer [...]. É só uma pedra (SARAMAGO, 1998, p. 248).

Ironicamente, o narrador ainda observa que o transporte da pedra gigante parece ser pior do que qualquer castigo que o próprio “diabo” poderia ter imaginado para os homens no inferno: “Em cima desse valado está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno” (SARAMAGO, 1998, p. 250).

Um dos dias da viagem da pedra feita pelos trabalhadores tratava-se de um domingo, e houve uma missa, em que o frade subira orgulhoso em cima da pedra “tão airoso como se estivesse de púlpito”, e proclamou o seu sermão. No sermão, comparou os trabalhadores

aos cruzados, afirmando-lhes que estariam salvos por esse trabalho, bem como aqueles que morreram em Mafra na construção, e que seus esforços por carregar a grande pedra deveriam ser vistos como penitência e oferta por seus pecados. O narrador demonstra esse discurso com ironia, a fim de ressaltar as mortes anônimas em todos os pequenos e grandes eventos que envolveram a construção do convento, e explica, ainda, irônico, que houve após a missa algumas confissões, e mais tarde uma briga entre os trabalhadores, chamados “cruzados”, que não morreram, pois se o tivessem, “iam logo diretos ao paraíso” (SARAMAGO, 1998, p. 255).

Além disso, vale salientar os abusos de poder autoritário presentes em *Memorial do convento*, que refletem o descaso, a indiferença e a hipocrisia das autoridades ante o povo. Por exemplo, ao decidir o rei que o convento deveria aumentar a sua capacidade de oitenta frades para trezentos, por um capricho seu de ser eternizado na memória portuguesa, há uma verdadeira “caça” ao povo português:

Ordeno que [...] reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem [...] retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar [...] porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar (SARAMAGO, 1998, p. 282).

Moradores de Mafra e cidades próximas são obrigados a trabalhar na construção, sendo muitos enganados, levados amarrados em correntes, a pé, andando por quilômetros, às vezes dias, perdendo eles muitas vezes até a direção de suas moradas, de onde vieram, e tendo de caminhar no sol forte ou na chuva, alguns morrendo pelo caminho. São tratados como prisioneiros, como se tivessem cometido algum crime, ou fossem foragidos, condenados:

os homens, que nunca viram o rei, os homens que o rei nunca viu, [...] mesmo não o querendo vêem, entre soldados [...], soltos se são de ânimo pacífico ou já se resignaram, atados [...] se rebeldes [...] com o evidente benefício de dar Portugal a conhecer aos portugueses (SARAMAGO, 1998, p. 285).

Da mesma forma, evidencia-se a perspectiva da metaficção historiográfica no romance quando há a observação do outro lado da realidade dos próprios agentes do rei, como os soldados que participaram da guerra, “em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum” (SARAMAGO, 1998, p. 35), ou seja, como deixa explícito o narrador, de maneira irônica, uma guerra que nem era portuguesa de fato. Os soldados, objetificados, como o próprio personagem Baltasar, descartado quando não tinha mais “serventia”, andam pelas ruas como pedintes, mendigos e maltrapilhos, muitas vezes cometendo furtos ou estupros. Assim, tem-se a caracterização dos soldados também como indivíduos com dificuldades semelhantes as do povo português, enaltecendo-se, portanto, uma crítica à estrutura militar e ao reino, ao mesmo tempo em que demonstra certos defeitos e vícios da humanidade nessas personagens, como ação instintiva e falta de percepção do outro como ser humano:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras,

[...] assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. [...] Não há pior vida que a do soldado. [...] que entre portugueses traidores houve muitas vezes, ainda que nem tudo seja o que parece, por exemplo, aqueles soldados [...] não desertaram, antes foram para onde lhes dariam de comer, [...] em verdade mal se distinguem os guardas dos guardados, rotos uns, rasgados outros (SARAMAGO, 1998, p. 35, 38, 80, 121).

De fato, o narrador critica as próprias estratégias militares portuguesas, ressaltando a falta de organização e o despreparo dos chefes militares, descrevendo com ironia e deboche as decisões, os receios e o desencontro de informações das tropas portuguesas: “conta João Elvas [...] o formoso passo bélico de se ter armado a marinha de Lisboa, [...] porque corra a nova de que vinha uma armada francesa [...] e afinal a armada invasora transformou-se em uma frota de bacalhau” (SARAMAGO, 1998, p. 57).

Além de revelar os problemas do cotidiano dos trabalhadores e soldados portugueses, *Memorial do convento* tece questionamentos sobre a estrutura das cidades, da capital portuguesa, enfatizando desigualdades sociais, exageros:

há quem morra por muito ter comido durante a vida toda [...] Mas não falta, [...] falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida, [...] mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Apresenta-se o dia a dia das ruas, sujas e com pedintes, facilitando a propagação de doenças, enfim, expondo a decadência das cidades, bem como o descaso e a manipulação popular, essa última sendo feita, por exemplo, por meio de procissões ou ainda, na permissão da existência de bordeis, como na cena em que mostra que, alguns trabalhadores, cansados da construção, aliviam seus instintos e angústias em bordeis próximo ao convento: “rondam por estas ruas sempre lamacentas das águas despejadas, vão a certos becos onde as casas são também de tábuas, talvez construídas pela providência da vedoria, [...] Vieram para aqui rapagões de hoje, passados três ou quatro anos, estão podres dos pés à cabeça” (SARAMAGO, 1998, p. 265).

Desse modo, tem-se a revelação da outra perspectiva dos acontecimentos, do que não foi selecionado pelos historiadores, denotando um discurso dialógico no romance, ao focalizar as outras vozes, o outrem da realidade, o marginalizado, o excluído, fomentando também críticas sociais. Tais críticas não se referem a apenas aquela sociedade da época: o romance se atualiza ao demonstrar que esse “outro lado” da realidade histórica de Portugal do século XVIII também se evidencia no contexto da atualidade, nos séculos XX e XXI - há desigualdades sociais, há descaso e desprezo pelas classes trabalhadoras, há injustiças e abusos de poder. A dialogicidade do romance, portanto, se amplia, pois *Memorial do convento*, além de reescrever a história oficial, representando os anônimos ou os fatos que não foram revelados, bem como demonstrando as fraquezas e os problemas dos indivíduos da época, também tece críticas ao próprio momento histórico do escritor e do leitor, pois faz refletir sobre atos, sentimentos, escolhas e situações sociais que ainda se mantêm, e não apenas no contexto português, mas no cotidiano humano contemporâneo.

Acrescenta-se ainda a denúncia feita pelo narrador no que diz respeito à violência urbana, gerando sentimentos de desconfiança e medo na população. Soma-se ao fato da desestruturação social o desequilíbrio emocional de indivíduos, retratados, por exemplo, nos diálogos entre Baltasar, João Elvas e desconhecidos, no momento em que dormiam debaixo de um telheiro. Conversam sobre crimes que ocorriam na cidade, alguns muito brutais, cruéis, de intolerância, principalmente contra mulheres. Discutem motivos, possibilidades de autoria (pois há crimes em que o assassino não fora identificado), e chegam a refletir se, na guerra, havia tanta violência quanto nas cidades: “Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra, é o que diz quem lá andou, [...] há gente capaz de tudo, até do que está por fazer. [...] Na guerra há mais caridade” (SARAMAGO, 1998, p. 44-46).

A ironia, como já foi exposto, serve no romance como elemento essencial para a construção da metaficção historiográfica, pois, a partir do discurso irônico, tem-se a percepção do outro lado da história, do que não foi contado, do que poderia ter sido, além de se abrir um espaço para questionamentos e criticidade quanto ao discurso reconhecido e oficializado. Vale notar que o discurso do narrador imbuí-se de ironia, como, por exemplo, nas cenas em que descreve a ignorância, a ingenuidade e manipulação do povo em eventos de cunho religioso, como na descrição da procissão de inauguração da construção do convento: em um dia muito frio, mais de três mil pessoas se reuniram em Mafra, e ajoelhou-se o povo na passagem do patriarca com três pequenas pedras benzidas, do rei e outros da hierarquia social; o narrador parece ironizar a cena de forma a provocar uma reflexão, um despertar do olhar, como se houvesse na cena um tom de ridicularização, ou de exagero:

tudo por causa de uma simples pedra, juntou-se aqui um poder de mundo, [...] muito povo, tanto povo, nunca a vila de Mafra vira tal ajuntamento, [...] deu a procissão uma volta inteira para mostrar-se ao povo que ajoelhava à passagem, e, tendo constantemente motivos para ajoelhar-se, ora a cruz, ora o patriarca, ora el-rei, ora os frades, ora os cónegos, já nem se levantava, bem poderemos escrever que estava muito povo de joelhos (SARAMAGO, 1998, p. 131, 132).

Tem-se outro exemplo nas mortes ocorridas na multidão de pessoas que foram buscar por milagres na igreja Nossa Senhora de Jesus, por ocasião da morte do frei Miguel da Anunciação (no qual seu corpo não se decompôs rapidamente, como previsto):

acorreu o povo de toda a cidade a observar o prodígio e a aproveitar dele, [...] e era tanta a afluência de mundo que nos degraus do adro se davam punhadas e punhaladas para entrar, de que alguns perderam a vida, que depois nem por milagre lhes seria restituída (SARAMAGO, 1998, p. 20).

O recontar da história oficial, portanto, perpassa também a instituição religiosa, fortemente criticada em *Memorial do convento*; assim, há o destaque para as outras “verdades” da história da igreja, revelando-se a falsa postura celibatária de alguns padres e frades, os quais se deitam com freiras, ou ainda violam mulheres, como quase ocorreu com a própria personagem Blimunda, enganada pela postura gentil, humilde, serena e simpática de um frade; ou também a cena em que se enfoca o costume de flertes entre fiéis dentro da igreja, ou

a delação por parte do narrador sobre as mulheres que, geralmente presas em suas moradas, sentem-se livres na época da quaresma para saírem com outros homens. Essas cenas ilustram a hipocrisia e a supervalorização das aparências na sociedade, além dos sentimentos instintivos e considerados negativos do ser humano, como a luxúria, o egoísmo, a inveja, a cobiça, a maldade e a violência.

No que diz respeito à manutenção das aparências, no âmbito religioso, o narrador ainda demonstra o seu ponto de vista sobre as procissões: a autoflagelação, por exemplo, é vista não como um ato expiatório, purgativo, mas como um ato prazeroso, com caráter sadomasoquista, inclusive correlacionando-se uma passagem da procissão com um momento de pós-coito para alguns penitentes; isto é, como se o narrador estivesse expondo os outros motivos (ocultos) da flagelação na caminhada das procissões: “vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo” (SARAMAGO, 1998, p. 29).

O narrador conta também que os noviços que se encaminhavam para Mafra, a fim de serem recolhidos no novo convento, foram obrigados a caminhar por dias a pé, descalços, e passando por privações inclusive alimentares, e mesmo quando poderiam fazer parte do caminho em coches do rei, isso lhes foi negado pelo provincial, pois eles deveriam ir a pé “para exemplo e edificação dos povos”. Com pés sangrando, “costas em carne viva”, o narrador afirma sobre os noviços: “Não há vida pior que a do noviço, [...] enquanto praticava tantos religiosos actos, sentindo o estômago às guinadas, da muita fominha, só pão e água” (SARAMAGO, 1998, p. 314, 315). O romance, desse modo, explicita a hipocrisia, a crueldade e o exagero dos valores “sociais” religiosos.

O exagero ainda é evidente na organização das procissões, nos rituais, com tantos enfeites e objetos gigantes, e sons diversos, que, em certo momento, Baltasar sente-se como se estivesse na guerra: “ouve as trombetas ao longe e arrepiam-se como se estivesse no campo da batalha” (SARAMAGO, 1998, p. 145). Há em *Memorial do convento*, portanto, uma forte crítica ao exagero da instituição religiosa, que serve de manipulação popular, uma vez que o povo fica ludibriado, encantado pelas estruturas externas e, por alguns instantes, esquece-se dos problemas reais que a sociedade enfrenta; e, somada a isso, tem-se a questão do discurso hipócrita e nobre da religiosidade, que muitas vezes esconde um sentido real e contrário ao que se mostra.

Outra estrutura religiosa em que se observa a exposição do “outro lado” da realidade seria a ação punitiva do Tribunal do Santo Ofício: o narrador salienta outras perspectivas da condenação pela Santa Inquisição, denunciando injustiças, maldades, perseguições, preconceitos e o temor que a estrutura provoca nos indivíduos. Vale ressaltar que o narrador evidencia que esses caracteres não pertenceriam apenas aos organizadores religiosos da Santa Inquisição, mas também ao próprio povo, que, seguindo a ideia geral dos autos-de-fé, vociferavam contra os condenados, humilhavam-nos com palavras chulas, servindo os autos-de-fé também como veículo de manipulação popular:

hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas [...] para

ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, [...] está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé, nunca se chegará a saber de que mais gostam os moradores, se disto, se das touradas, [...] Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, [...] diante das fogueiras armou-se um baile, dançam os homens e as mulheres, [...] e quando já for noite serão as cinzas espalhadas, nem o Juízo Final as saberá juntar, e as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras (SARAMAGO, 1998, p. 48-52).

Além de ser uma denúncia da maldade e da perseguição às pessoas comuns, essa crítica da ação popular recai na questão das convenções sociais da época. Assim, o romance de Saramago também demonstra essa arbitrariedade social nos meios da nobreza e da realeza, revelando ironicamente as outras “verdades” da realidade. Por exemplo, refere-se o narrador às cerimônias da realeza, cheias de inutilidade e de exagero formal, o que torna as relações artificiais e mecânicas, como os pequenos rituais pelos quais passam a rainha e o rei quando vão se deitar juntos, em uma cama importada, dispendiosa, com tantos adornos e detalhes, e insetos, percevejos, suores, cheiros e pruridos na pele do casal, além de toques de sineta e camaristas, damas e outros. Isso evidencia a outra faceta da vivência do reino: têm-se uma aparência externa organizada contraposta à indiferença, ao descaso, à sujeira, ao descuido, à proliferação das doenças.

O exagero como instrumento para a reinterpretação da história oficial ocorre em vários momentos da obra, como na descrição dos enfeites e organizações das procissões ou de eventos formais, tais como o encontro do cardeal D. Nuno da Cunha com o rei, ou ainda o batismo da princesa Maria Bárbara. Nessas ocasiões, apresenta o narrador a inutilidade dessa estruturação exagerada, como se colocasse em dúvida a real necessidade de tanto requinte. Além disso, no batismo de Maria Bárbara, explica o narrador que se trata apenas de um bebê, mas já responde por “dona”, ou seja, já está vinculada obrigatoriamente ao seu papel social. Seria um bebê, mas a expectativa e a cobrança depositadas nessa criança já se apresenta no modo como é tratada desde cedo. Certamente, essas passagens apontam para reflexões que o romance traz sobre esse exagero da nobreza, de seus gastos com elementos inúteis, em detrimento da falta de cuidados básicos para a sobrevivência da população em geral, que passa necessidades alimentícias, de moradia, de saúde, entre outros.

As convenções sociais e a preocupação com a manutenção da imagem contribuem inclusive para a convivência em uma atmosfera hipócrita na corte. De fato, não há vínculos sentimentais sinceros nas ações da corte: quando D. João V e seus filhos estão juntos montando a miniatura da basílica de S. Pedro, os nobres ficam adulando-os, como o narrador ironicamente descreve:

os fidalgos compondo a expressão para que ela exprima, ao mesmo tempo, o respeito devido a príncipe, [...] a devoção pelo santo lugar que em cópia ali se mostra, tudo isso numa cara só, e tudo isso concordando, não é para admirar que pareçam estar sofrendo duma dor oculta e talvez imprópria (SARAMAGO, 1998, p. 269).

Além disso, no batismo da princesa Maria Bárbara, o narrador ressalta a presença de pessoas muito bem vestidas, bonitas, todo o local bem arrumado, mas também há pessoas desprovidas de beleza, isto é, tem-se o outro lado, o que se esconde, o que se disfarça ou se omite: “e a corte ajoujada de galas, que mal se distinguem debaixo de tanto adereço de franças e bandarras. [...] e todas as damas do paço, as formosas e as não tanto” (SARAMAGO, 1998, p. 70-71).

A hipocrisia das convenções sociais aparece também no discurso irônico do narrador ao mostrar que D. João V não se importa com o outrem, apenas consigo mesmo, como acentua ao final da inauguração da construção, para os mestres da obra:

Agora despachem-se com isto, há mas de seis anos que fiz o voto, não estou para andar com os franciscanos à perna todo o tempo, então o nosso convento, por causa do dinheiro não sejam os atrasos, gasta-se o que for preciso. [...] Põe na conta (SARAMAGO, 1998, p. 133).

Outra passagem que demonstra o “outro lado” da situação, isto é, no caso, a hipocrisia do fato, tem-se no discurso do narrador ao relatar os motivos do rei para doações à igreja: “Medita D. João V [...] e sempre conclui que a alma há-de ser a primeira consideração, [...] Vá pois ao frade e à freira o necessário, [...] porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes” (SARAMAGO, 1998, p. 219).

No que diz respeito à imagem do rei e da rainha, o narrador ainda ressalva as necessidades instintivas escamoteadas de ambos, uma vez que a rainha tem sonhos romanceados com seu cunhado, e o rei visita as freiras do convento, e por vezes as engravida, tendo fama de “galanteador”. A humanização das personagens históricas, desse modo, é firmada a partir dessas denúncias, nas quais há essa percepção distante da ideia de herói histórico, de rei Magnânimo, como ficou conhecido D. João V no discurso histórico oficial. A humanização da personagem da rainha, por exemplo, pode ser vista quando o narrador revela que o motivo da tristeza da personagem seria pelo fato de ela ter ciência de que estaria sendo traída: “mas aonde ela não se atreve a ir sabemos nós, é ao convento de Odivelas, todos adivinham porquê, é uma triste enganada rainha que só de rezar não se desengana” (SARAMAGO, 1998, p. 109).

Os inúmeros rituais e elementos pertencentes às convenções sociais, portanto, além de resultarem em hipocrisia, também geram um clima artificial, uma sensação de obrigação a agir conforme tais convenções ditam; e a metaficção historiográfica presente no romance possibilita críticas à artificialidade dessas convenções. Nota-se, inclusive, a percepção de que essas convenções prejudicariam a estruturação familiar, pois, como no episódio do funeral do filho do rei, tem-se uma comparação deste com o funeral do segundo filho de Inês, cunhada de Baltasar. O próprio narrador explica que a morte de um “anjinho” em Maфра não era importante, pois isso sucede a outras famílias também, mas, o funeral de D. Pedro, esse fora “outra pompa”, com toda uma organização, seguindo-se diversos “protocolos”, mas sem o acompanhamento do rei e da rainha, visto que não se permitia isso nas regras. Pelo

contrário, o menino de Inês fora enterrado com um “acompanhamento completo”, com a presença de pais, avós, tios, outros parentes: “quando o infante D. Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto” (SARAMAGO, 1998, p. 104). A ironia do narrador refere-se ao fato de que, no enterro do príncipe, houve estruturação, aparência real, nobre, enfeitada, porém distância. Já o enterro do filho de Inês foi simples, anônimo, porém com a presença das pessoas que se importavam com o bebê.

Por fim, nota-se em *Memorial do convento* a observação do “outro lado” do ser humano, isto é, uma reflexão sobre o que seria inerente ao indivíduo, bem como à sua capacidade de mudança. Verifica-se por meio da obra a ideia de que os seres humanos possuem necessidades semelhantes, e sentimentos, defeitos e qualidades comuns, indiferentemente da classe social. Salienta-se a percepção de vários lados do ser, como sentimentos de orgulho, egoísmo, ignorância, oportunismo, ao mesmo tempo em que se tem amizade, amor e sensibilidade.

Como exemplo, apresenta-se uma passagem em que, ao pegar uma barca para Lisboa, Baltasar está com fome e uma mulher simples oferece-lhe um pouco de alimento; trata-se de uma pessoa comum, mas sensível: “A mulher tinha idade para ser sua mãe, o homem para ser seu pai, não se tratava ali de nenhum namoro sobre as águas do Tejo [...] Apenas alguma fraternidade, dó de quem vem da guerra aleijado para sempre” (SARAMAGO, 1998, p. 38). Ou ainda, quando o narrador afirma que havia pessoas que se compadeciam da dor dos condenados na fogueira da Inquisição: “suspiro, lágrima [...] rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, tanto insulto e escárnio” (SARAMAGO, 1998, p. 52).

Ressalta-se um novo olhar, um outro viés, para sentidos outrora já pré-estabelecidos no discurso comum, no romance. Tem-se, por exemplo, na cena em que o padre Bartolomeu conhece os pais de Baltasar e afirma, para seus pais, tê-lo casado com Blimunda em Lisboa, o que seria de fato uma mentira. Porém, essa mentira é refletida pelo narrador, demonstrando mudanças na percepção da personagem quanto a valores e crenças, pois Bartolomeu mentira, contudo, sente-se feliz, sem culpas por tê-lo feito, como se sentisse liberdade para decidir e agir: “saiu a procurar os Sete-Sóis, contente por assim ter mentido à face de Deus e saber que Deus não se importava, um homem tem que saber, por si próprio, quando as mentiras já nascem absolvidas” (SARAMAGO, 1998, p. 117).

Essa liberdade que Bartolomeu sente se desenvolve na narrativa, pois a personagem, na medida em que vai realizando o seu sonho de construir a passarola e nela voar, aumentando com isso sua tensão e medo quanto à Santa Inquisição, vai perpassando por momentos de questionamento no que diz respeito aos seus valores sociais, pessoais e sobretudo religiosos. O padre busca o êxito no voo, porque acredita na ação humana, e que a necessidade possibilita a invenção: “assim como o homem, bicho da terra, se faz marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador” (SARAMAGO, 1998, p. 61). Seus questionamentos o fazem filosofar sobre outras possibilidades de percepção divina, pois, inspirado pela observação da natureza, afirmou sobre uma gaivota ser igual a ele, ao homem, pois tiveram a mesma origem (ambos foram criados por Deus): “Bendita sejas, ave, e em seu coração achou-se feito

da mesma carne e do mesmo sangue, arrepiou-se como se estivesse sentindo que lhe nasciam penas nas costas, [...] e então disse em voz alta, Deus é uno” (SARAMAGO, 1998, p.158).

Essa forte reflexão apresentada em *Memorial do convento* por intermédio da personagem Bartolomeu aponta para uma reinterpretação do discurso religioso, para um olhar contrário ao já estabelecido, provocando um embate dos discursos, enaltecendo a maleabilidade do conhecimento e do que é firmado como verdade. Dias depois, na quinta de S. Sebastião da Pedreira, o padre continua a pensar sobre essas questões, da unicidade e da trindade divina, e divaga em suas reflexões sobre o sacramento da eucaristia, sobre Deus estar ou não dentro do homem, se o indivíduo teria o poder de escolher estar com Deus ou não, e se Deus estivesse no homem, o homem não seria o próprio Deus, “sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus” (SARAMAGO, 1998, p. 168). Pensa-se, desse modo, que tais colocações são destacadas no romance de forma a desestabilizar o discurso tido como acabado, determinado e fixo, além de apresentar o lado humano do padre, com dúvidas e angústias, vontades e medos.

A estruturação do narrador no romance, como tem sido observado, é essencial para a configuração da metaficção historiográfica no texto, uma vez que ele não se delimita como um narrador comum, tradicional: ele deixa explícito o caráter ficcional da obra, ao reconhecer o seu *status*, o seu papel na narrativa. Tem-se, por exemplo, o excerto em que ele assume a existência física do livro e do leitor e, com certa comicidade, o narrador “condena” o leitor que não acreditasse no peso e no trabalho que se teve para carregar a enorme pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, apelando, inclusive, para a compaixão do leitor: “se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página” (SARAMAGO, 1998, p. 249).

O narrador se apresenta muitas vezes refletindo sobre a relevância do que escreve, dos detalhes que estão sendo escolhidos para serem relatados, demonstrando sua ciência quanto ao seu status de narrador. Tem-se, por exemplo, a reflexão sobre o nome da viúva de Francisco Marques que, segundo o narrador, não seria um detalhe importante para a história, podendo significar que o nome escrito não conseguiria englobar toda a complexidade do indivíduo que o representa: “outro de quem não se chegou a falar, Damião. [...] a viúva, não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada à história ir lá perguntar-lhe, se alguma coisa adiantou escrever Damião, só por escrever” (SARAMAGO, 1998, p. 251-252).

O narrador é ousado, utilizando recursos inusitados, diferentes e inesperados, e os expondo para fornecer os detalhes a serem destacados. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador quer explicar um acontecimento a fundo e denunciar a hipocrisia implícita, e “imagina” que Blimunda está no local para enxergar o que está escondido: “mas conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela aqui está” (SARAMAGO, 1998, p. 83); ou ainda quando imagina existir um fidalgo próximo a João Elvas pra explicar os requintes e elementos da comitiva que passava, na ocasião dos casamentos dos filhos do rei:

João Elvas [...] não sabe quem está dentro nem quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de

bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de corte e de cargos, ouçamo-lo com atenção (SARAMAGO, 1998, p. 292-293).

Outra inovação do narrador, ao se considerar romances anteriores de Saramago, pode ser observada nas passagens em que ele apresenta uma possível carta que Baltasar poderia ter escrito para o rei D. João V, com suas solicitações, dúvidas e informações, de modo focalizado na estrutura linguística da personagem, bem como há a possível resposta do rei, apresentando-se, portanto, mais uma abertura do discurso para a representação do outro, além de trazer também a criticidade implícita em relação à estrutura social.

Sua ousadia também aparece em seus comentários e intromissões, colocando-se no lugar das personagens, ou simplesmente fazendo um jogo linguístico, como na passagem em que imita o discurso de um guia de museu: “diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de *Benedictione* é de trinta e um mil e vinte e um quilos, [...] senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar” (SARAMAGO, 1998, p. 236). Ou ainda, o narrador se aproxima do leitor ao comentar detalhes que não havia exposto antes, jogando com o seu papel de narrador, como se estivesse no mesmo patamar do leitor: “Ainda não chegou o Gabriel, imagine-se, há tantos anos que conhecemos o moço e só agora lhe ouvimos o nome” (SARAMAGO, 1998, p. 266). São aspectos ousados porque, em romances anteriores do autor, não havia utilização dessas estruturas.

A focalização múltipla também sugere uma tentativa de representar as outras vozes, os outros discursos que circundam a realidade. O narrador traz focalizações diferentes em vários momentos da narrativa, por vezes mesclando o seu discurso com o de outrem, utilizando o discurso indireto livre, como na cena em que, descrevendo os condenados pelo Tribunal da Santa Inquisição, permite à personagem Sebastiana Maria de Jesus apresentar-se, em primeira pessoa, e explicar a sua situação, os seus sentimentos, mesmo estando amordaçada:

aquele é Domingos Afonso Lagareiro, natural e morador que foi em Portel, [...] e aquele é o padre António Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, [...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações [...] não ouvi que se falasse da minha filha (SARAMAGO, 1998, p. 50-51).

O narrador, por meio do discurso indireto livre, traz a focalização da rainha, enfatizando os seus pensamentos e sentimentos, evidenciando seus aspectos humanos; de Baltasar, quando ele se imagina no lugar de outro soldado: “mas imagina-se na pele dos soldados que esperavam a batalha, sabe como bate então o coração, que irá ser de mim, se daqui a pouco ainda estarei vivo” (SARAMAGO, 1998, p. 57), mesclando seus sentidos na composição da narrativa. O narrador focaliza até os pensamentos de uma pessoa condenada na fogueira: “Domingo é dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem” (SARAMAGO, 1998, p. 52). Portanto, essa focalização diversificada denota diferenças linguísticas e culturais, contribuindo para que se tenha contato com outras vozes, caracterizando assim o discurso polifônico.

Além disso, há vários momentos em que o narrador trabalha com jogo de linguagem, com humor, como na passagem das várias irmandades, elencadas, na procissão, que deixa implícito inclusive a crítica social e a reflexão sobre a existência do marginalizado na história oficial:

a de Santa Catarina, a do Menino Perdido, uns perdidos outros esquecidos, nem achados nem lembrados, que nem a Lembrança lhes vale, [...] enfim a dos Remédios, que os remédios vêm sempre depois e às vezes tarde de mais (SARAMAGO, 1998, p. 148-149).

Têm-se ditos populares ou termos linguísticos comentados com ludismo, ironia ou ambiguidade: “quem parte e reparte, mesmo não sendo Baltasar o da partição, para alguma coisa aproveitaria a arte” (SARAMAGO, 1998, p. 67), ou no trocadilho remetendo à formação da palavra ‘embora’ (em+boa+hora): “mandam-nos embora, em hora boa ou hora má” (SARAMAGO, 1998, p. 287); além de figuras de linguagem, a fim de problematizar o “outro lado” das convenções sociais, bem como as próprias contradições da língua, desautomatizando o olhar muitas vezes através do riso, ampliando a percepção dos fatos, para uma análise interpretativa mais livre.

O uso do recurso comparativo fortalece a crítica que a narrativa faz, ao mesmo tempo em que caracteriza o discurso metaficcional, pois evidencia outras perspectivas dos eventos, como nos excertos em que se comparam seres humanos a insetos ou objetos. De fato, trata-se da denúncia da objetificação do homem, bem como da indiferença à individualidade do ser, da desvalorização de sua humanidade, ou seja, o descaso com os trabalhadores:

não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas, leva-se isto daqui para ali porque as forças não dão para mais, e depois vem outro homem que transportará a carga até à próxima formiga, até que, como de costume, tudo termina num buraco, no caso das formigas lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma. [...] Juntam-se os homens [...] Como os tijolos. Os que não prestarem, se foi de tijolos a carga, ficam por aí, acabarão por servir a obras de menos calado, mas, se foram homens, mandam-nos embora, em hora boa ou hora má. Não serves, volta para a tua terra, e eles vão, por caminhos que não conhecem, perdem-se, fazem-se vadios, morrem na estrada, às vezes roubam, às vezes matam, às vezes chegam (SARAMAGO, 1998, p. 116, 287).

Desse modo, percebe-se que a estruturação de *Memorial do convento*, por meio do uso de recursos como ironia, paródia e metaficção historiográfica, e ainda com o trabalho com o narrador, reflete com criticidade sobre convenções sociais, bem como sobre a veracidade do discurso da História, demonstrando que a ocorrência dos fatos seria muito mais ampla e complexa do que a representação nos discursos históricos oficiais. Além disso, o romance apresenta reflexões sobre a própria condição humana em sociedade, uma vez que pontua caracteres humanos comuns à qualquer época, incluindo o tempo presente do autor e do leitor.

Considerações finais

Para se pensar os elementos considerados pós-modernos em *Memorial do convento*, ressalta-se outro romance anterior de Saramago, pois este já traz em si algumas estruturas que são retomadas naquele. Influenciado pelo romance moderno, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) é concebido em um momento histórico marcante em Portugal, que alterou a perspectiva dos portugueses, e essa mudança fica evidente na arte daquela época. Saramago, assim, demonstra em sua obra o processo de transformação lenta e gradativa da personagem, podendo representar implicitamente seu próprio caminho na produção escrita. Logo, tem-se uma fase experimental, de liberdade e jogo linguístico, trabalhando-se com a ironia, a ambiguidade, e evidenciando, em tons intimistas e reflexivos, o plurilinguismo no enfoque do marginalizado, bem como algumas “pinceladas” de criticidade em relação à sociedade.

Nota-se que alguns dos aspectos formais presentes em *Manual de pintura e caligrafia* aparecem revisitados e amplificados nos romances posteriores do autor. Por exemplo, *Memorial do convento* (1982) também apresenta a utilização da ironia, da ambiguidade, da polifonia e outras reflexões sobre a linguagem, mas de modo mais crítico, já que, sob um enfoque histórico, o romance reconta a história oficial sob uma perspectiva contestadora, do marginalizado, dos anônimos silenciados pelo discurso histórico dos dominantes.

Assim, tem-se a utilização do recurso da metaficção historiográfica no romance, que traduz a polifonia na representação da vida do povo português sob um contexto histórico específico, sobressaindo-se a obra por preconizar uma tendência pós-modernista, ilustrada gradativamente nos escritos portugueses. Nota-se a correspondência desse romance com a formação do gênero em Portugal nos anos 70 e 80, em que se questiona a imagem da “verdade” criada pela representação histórica positivista.

Outros elementos comuns em muitos romances do autor também são bastante marcados em *Memorial do convento*, tendo-se portanto a obra como um exemplo de seu projeto literário. Tais elementos podem ser elencados como: o enfoque no ser humano; a tendência humanista; a representação dos conflitos existenciais do indivíduo; as reflexões sobre os limites entre a realidade e a linguagem; a metalinguagem; o lirismo; a intertextualidade; a ironia; e a crítica social.

Esse romance, apesar de ter marcas temporais e espaciais específicas, ainda versa sobre as dificuldades do ser humano, das relações sociais, e reflete sobre o que seria inerente a todo indivíduo, independentemente da época ou do local. Certamente, o foco principal de *Memorial do convento* está na representação dos trabalhadores anônimos, do povo português desconsiderado pelo discurso da história oficial, tendo-se de fato uma crítica à veracidade do discurso histórico e, portanto, havendo a presença da metaficção historiográfica para desautomatizar o já conhecido e oficializado, e possibilitar a representação de outras possíveis histórias, de outras vozes, de outras vidas que compuseram a construção do Convento de Mafra.

Por outro lado, percebe-se que *Memorial do convento*, ao reinterpretar o discurso da História oficial, trazendo fatos que não foram considerados pelos livros de História, possibilita também a reflexão sobre a própria condição do ser humano em sociedade,

uma vez que apresenta situações, atitudes e sentimentos das personagens que traduzem a angústia, o desespero, a tristeza, o amor, a amizade, a solidariedade, ou ainda o ódio, o orgulho, o descaso, a indiferença e outros conflitos passíveis de qualquer humanidade. Desse modo, o romance se reinventa, pois permite um olhar crítico para a sociedade atual, para o tempo presente, para os séculos XX e XXI, questionando o próprio desenvolvimento do indivíduo e da sociedade: as injustiças, a intolerância, a hipocrisia, a violência e o abuso de poder no século XVIII em Portugal seriam apenas característicos daquela época? Será que a humanidade, com inúmeros exemplos de desenvolvimento tecnológico, científico e cultural, ainda pode ser ilustrada com as situações vividas na época do rei D. João V de Portugal?

Acrescenta-se ainda que essa obra apresenta o chamado “estilo saramaguiano”, conhecido modo de escrita presente em seus romances posteriores, caracterizado por uma estrutura de linguagem transmitida em sua dinamicidade, em longos períodos sem se respeitar totalmente as normas da pontuação e, além disso, um estilo barroco setecentista, que qualifica de modo diferenciado o trabalho do escritor. Ressalta-se ainda a presença do realismo mágico na obra, nas figuras da personagem Blimunda e na invenção do objeto voador chamado “passarola”, entrelaçado à tendência realista do autor, pois a obra não deixa de fazer uma denúncia social da exploração de trabalhadores simples no seu cotidiano.

Memorial do convento, portanto, é reconhecida como a obra de José Saramago que, por meio das personagens, possibilita a “articulação entre a cultura e o humano, entre o saber e o sonho, entre o conhecimento e o desejo” (SEIXO, 1987, p. 42). O romance de Saramago permite ainda a reflexão sobre o vínculo do ser humano com o mundo e com o outro indivíduo, e sobre a relação entre a verdade e a ficção, bem como sobre os limites da representação literária. Além disso, a dialogicidade do romance se configura em sua relação também com o tempo presente, pois sua crítica ao discurso histórico se direciona, do mesmo modo, à reflexão sobre a ação humana contemporânea: *Memorial do convento*, trazendo os conflitos vividos pelas personagens Blimunda, Baltasar Sete-Sóis e Bartolomeu Lourenço, bem como a descrição detalhada, exagerada e irônica da realeza, do clero, dos autos-de-fé e da estrutura das cidades, ou ainda as conversas dos trabalhadores e da população, demonstra questões comuns à sociedade atual, revelando que as características das populações do século XVIII ainda perpetuam no tempo presente. Logo, o romance pode ser visto como um modo de Saramago questionar e fazer pensar os leitores em relação a certas atitudes que não são definidoras apenas do indivíduo contemporâneo - mas que, talvez, seriam aspectos que acompanham a humanidade desde os tempos remotos, desde a própria primitividade do ser humano. Caracteres que, desde há muito tempo, necessitam serem reconhecidos, percebidos, a fim de se buscar uma real mudança, com o intuito de possibilitar uma convivência tolerável ao humano.

Agradecimentos

Agradeço aos professores Odil José de Oliveira Filho, Clarice Zamonaro Cortez e Arnaldo Franco Junior.

CONRADO, I. S. Irony, Parody and Historiographic Metafiction in *Memorial do Convento*, by José Saramago. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 66-92, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ARNAUT, A. P. *Memorial do convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

_____. Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s). In: *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, s/v., n. 151/152, p. 325-334, Jan.-Jul./1999. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=325&o=r>>. Acesso em 18 out. 2017.

BERRINI, B. (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999.

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

MORICONI, Í. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

OLIVEIRA FILHO, O. J. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

REAL, M. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do convento de José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.

_____. *Memorial do convento*. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SEIXO, M. A. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

SILVA, J. C. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto, 2009.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

Recebido em: 02 fev. 2018

Aceito em: 16 abr. 2018

Ao redor de um enigma: a estética da dor em *Meridiano de sangue e Hiroshima*

MARCOS VINÍCIUS LIMA DE ALMEIDA *

RESUMO: Esse ensaio parte da leitura de dois livros, *Meridiano de Sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*, de Cormac McCarthy (2009), e *Hiroshima*, de John Hersey (2002), para tentar pensar o problema da representação de imagens que nos causam horror. O desafio aqui é pensar por que uma obra de ficção, livremente inspirada em fatos históricos, pode provocar um abalo maior que um relato estritamente *real*, jornalístico. Para pensar esse problema, tomo por base uma passagem da *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo diz que contemplamos com *prazer* aquelas imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância na realidade imediata, como animais ferozes e cadáveres (1448b).

PALAVRAS-CHAVE: Cormac McCarthy; Ficção Histórica; Filosofia; John Hersey; *Meridiano de Sangue*; Teoria Literária.

ABSTRACT: This essay is based on the reading of two books, *Blood Meridian*, by Cormac McCarthy (2009), and *Hiroshima*, by John Hersey (2002), to try to reflect on the problem of the representation of the images that cause us horror. The challenge here is to try to understand why a work of fiction, freely inspired by historical facts, can provoke a greater shock than a strictly real, journalistic account. To consider this problem, I take as basis a passage from Aristotle's *Poetics* in which the philosopher states that we contemplate with *pleasure* the more exact images of those things that we look at with repugnance in the immediate reality, such as fierce animals and corpses (1448b).

KEYWORDS: Cormac McCarthy; Historical Fiction; Philosophy; John Hersey; *Blood Meridian*; Literary Theory.

* Mestre em Literatura em Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP (bolsa FAPESP, proc. nº 16/04695-1) – 05014-901-São Paulo – SP – Brasil. E-mail: mvalmeida.7@gmail.com

Um enigma

Essa reflexão tem sua origem em um enigma. Um enigma que nasce de uma experiência de leitura arrebatadora. Por volta de novembro de 2014, li *Meridiano de Sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*, de Cormac McCarthy (2009) e, logo em seguida, *Hiroshima*, de John Hersey (2002). Não havia, à época, qualquer programa de leitura na escolha dos livros. Foi, portanto, por força de uma espécie de acaso significativo que o problema ao redor desses livros se impôs e me acompanhou desde então.

O primeiro livro é uma ficção histórica, livremente inspirada no relato de um mercenário caçador de escalpos de índios da América do Norte. O segundo livro é uma *grande reportagem*, talvez o primeiro exemplar daquilo que depois veio a se chamar “jornalismo literário”. O traço comum que liga esses livros, além do lastro factual, é a descrição minuciosa de cenas violentas: o massacre sistemático e cruel dos povos originários da América do Norte, no caso de *Meridiano de Sangue*, o relato cru de seis sobreviventes da bomba de hidrogênio, em *Hiroshima*.

Não seria exagero dizer que esses dois livros, ao lado dos testemunhos da *Shoah*, estão entre aqueles que trazem as cenas mais terríveis já impressas em papel. Cenas que remetem aos atos mais brutais realizados por seres humanos: filhos de Deus, como eu ou você¹. A diferença, para além do tema específico (a brutal colonização do Oeste Americano, de um lado, o uso da bomba atômica em civis no limiar da Segunda Guerra, de outro), estaria no procedimento de composição: enquanto McCarthy (2009) parte de um fato histórico para construir sua ficção, a obra de Hersey (2002) parte de procedimentos literários para construir o relato histórico. Eis o enigma: embora *Meridiano de Sangue* seja *livremente inspirado* em dados históricos, e *Hiroshima* construa um relato histórico *sumariamente ancorado no fato*, a ficção de McCarthy (2009) me deixou mais dilacerado que o livro de Hersey (2002). Ao ler *Meridiano de Sangue* eu sabia que estava diante de uma ficção, da mesma forma que sabia que estava diante de um relato real, ao ler *Hiroshima*. Ora, por que, então, as cenas de brutalidade de *Meridiano de Sangue* me causaram mais terror, medo, e uma espécie de vazio maior do que as cenas de *Hiroshima*? Esse é o problema que tem me acompanhado desde então. É o que eu tentarei responder nessa breve tentativa de ensaio.

Sob a premissa de que essa questão ultrapassa o minúsculo universo subjetivo do *gosto*, em um primeiro momento, farei uma breve síntese dos livros, para depois tentar uma análise comparada de algumas cenas de cada um deles. Para pensar o problema da

¹ Uso aqui a expressão “filho de Deus” no sentido que não há nada de louco, ou para *além* ou *alguém* do humano, naqueles sujeitos que cometem atrocidades – essas, sim, situadas no horizonte da barbárie. O que nos causa mais *horror*, creio, é que esses sujeitos são semelhantes a cada de um de nós. Há um outro livro de McCarthy que explora essa questão. Em *Filho de Deus* – no original *Child of God* (1974) –, o escritor norte-americano traz a história de Lester Ballard, um sujeito que vive no limiar entre o humano e o animal bruto. Como nos diz Martin Vasques da Cunha (2013): “um ser literalmente subterrâneo, necrófilo, estuprador, andrógino, que perturba o cotidiano de uma pequena cidade da Appalachia. Parece ser alguém muito desagradável – e é. Ocorre que McCarthy nos aproxima dele, entendendo suas ações não para perdoá-lo, mas para não julgá-lo, pois como o próprio narrador afirma nas primeiras páginas – ‘ele é um filho de Deus, quem sabe se em tudo semelhante a você mesmo’. Portanto, ninguém pode vê-lo como alguém inferior, especialmente o leitor. McCarthy pretende que olhemos no reflexo de Lester Ballard para nos educarmos no mal que age no mundo e que opera sobretudo dentro de nós mesmos”.

representação dessas imagens que nos causam terror, evocarei aqui uma passagem da *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo diz que contemplamos com *prazer* aquelas imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância na realidade imediata, como animais ferozes e cadáveres (ARISTÓTELES, 2015, p. 57, 1448b). Oriento-me pelo princípio de que uma tentativa de estética *justa*, que possa *apresentar* a dor dos vencidos, essas vozes sufocadas na história, pode ser garantida pela noção de *distância*. A distância inerente ao processo de *escuta*, no caso da reportagem jornalística, e a distância inerente à operação ficcional (certa distância da realidade e também certa *distância temporal*) no caso da ficção histórica. Isso é possível porque todo e qualquer procedimento mimético guarda em si esse *gesto desviante*: desde Platão, a mimese nunca estabelece uma relação de identidade, mas de semelhança. Se para Platão a cópia é sempre uma cópia *degradada* da essência (nunca idêntica, e que poderia mesmo ser uma *boa cópia*, caso submissa a *apontar* para “a verdade do real”, isto é, a *ideia*), em Aristóteles esse desvio é ele mesmo o suporte que permite explorar campos da realidade inatingíveis sem a mediação: a morte em *estado bruto*, no semblante gélido de um cadáver.

Parábolas do abismo

Aos 83 anos de idade, Cormac McCarthy talvez seja o maior escritor norte-americano vivo². Daqueles casos raros de sucesso de crítica e público, já venceu os mais importantes prêmios literários de seu país: *Prêmio Pulitzer de Ficção*, em 2007, *National Book Critics Circle Award* e *National Book Critics Circle Award*, em 1992. Todos os anos, quando se aproxima o anúncio do Nobel de Literatura, o nome de McCarthy é ventilado na imprensa e corre no balcão das casas de apostas³. Parece só questão de tempo. Mas, contrariando uma tendência da época, McCarthy é um escritor recluso. Não participa de feiras literárias, eventos, não dá palestras e não faz leituras públicas. Deu duas ou três entrevistas em toda sua carreira. Além disso, não é entusiasta das novas tecnologias. Ainda usa máquina de escrever⁴. Atualmente, vive no Novo México, onde faz uma espécie de pesquisa informal sobre filosofia da linguagem⁵.

² O crítico Harold Bloom (2001, p. 229), em seu *Como e por que ler*, afirma o seguinte: “Uma originalidade assustadora caracteriza *Meridiano de Sangue*, de Cormac McCarthy, que me parece, às vésperas do século XXI, a obra ficcional mais contundente escrita por um autor norte-americano vivo”.

³ Ver, por exemplo: Favoritos eternos lideram disputa por Nobel de literatura. *Gazeta do povo*. 01/10/2018. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/favoritos-eternos-lideram-disputa-por-nobel-de-literatura-b7c3un8nl6pyq6s7389qxjmtq>>. Acesso em 04 jun. 2017.

⁴ A esse respeito, talvez valha a pena mencionar aqui uma anedota. Em 2009, McCarthy resolveu levar sua velha Olivetti portátil a leilão. O dinheiro levantado foi doado ao Instituto de Pesquisa Santa Fé, no Novo México, onde McCarthy passa os dias na companhia de cientistas, debatendo informalmente problemas de física quântica e filosofia da linguagem. Na ocasião, Glenn Horowitz, comerciante de livros raros, que cuidou da venda, disse o seguinte: “Quando entendi que alguns dos textos de ficção mais complexos e incomuns da era do pós-guerra tinham sido compostos em uma máquina tão simples, funcional, de aparência frágil... Isso conferiu uma espécie de qualidade de talismã à máquina de escrever de [Cormac] McCarthy. Foi como se as esculturas do monte Rushmore [EUA] tivessem sido feitas com um canivete suíço.” Ver COHEN (2009).

⁵ Em abril de 2017, depois de mais de duas décadas frequentado o Instituto Santa Fé, McCarthy publicou seu primeiro trabalho de não ficção. Intitulado *The Kekulé Problem*, o artigo saiu na revista *Nautilus* e explora as

Um tema frequente na obra de McCarthy é o problema do mal⁶, ancorado numa espécie de cristianismo angustiado, o que implica na violência muitas vezes insuportável descrita minuciosamente em seus romances. O próprio crítico Harold Bloom (2001), que hoje rasga elogios a McCarthy, alçando-o ao mesmo patamar de Faulkner e Melville, afirma que, nas duas primeiras vezes que tentou ler o livro, não conseguiu suportar a descrição ultrarrealista da violência.

Não à toa, articulando o cenário às personagens, os livros de McCarthy são ambientados na *fronteira*, esse lugar impreciso, nos *confins* – “um lugar onde ninguém sabe o que é a realidade e o que é apenas um sonho, onde começa a vida e quando surge a morte, o que é um homem e o que é um animal” (CUNHA, 2013), esse lugar onde a civilização humana, a razão, o bom senso – parece não alcançar⁷; e no deserto estéril, onde a paisagem árida, descomunal, vazia, da imponente natureza em estado bruto, esmaga frágeis e precárias figuras humanas. Esses motivos ganham força no modo de exposição de McCarthy. Suas narrativas exploram todas as virtudes da língua, assumindo muitas vezes um tom oracular, sem fios de explicação, como se fossem uma espécie de *parábolas do abismo*, narrativas em tom místico, mas *sem nada* por baixo:

os fatos narrados não são explicados por algum nexo de psicologismo, deixando a história com certo som enigmático que cresce ainda mais nos ouvidos do leitor quando se percebe que tudo isso é emoldurado com um estilo semelhante ao da *Bíblia do rei Jaime* (CUNHA, 2013).

Meridiano de sangue, que trataremos aqui, é um ótimo exemplar dessa poética de McCarthy. Seu enredo pode ser resumido da seguinte forma: um garoto, sem nome, chamado apenas de *kid*, vaga sozinho pelo sul dos EUA, pelo deserto de Sonora, na fronteira entre o Texas e o México, até se juntar a uma gangue de mercenários, a terrível gangue do capitão John

relações entre a linguagem humana, algo efetivamente recente na história do mundo animal, e o inconsciente.

⁶ Como afirma Martim Vasques da Cunha (2013), McCarthy, influenciado no catolicismo angustiado que o formou desde criança, “desenvolve nos seus três primeiros livros os temas que o seguiriam desde então: a observação detalhada, obsessivamente poética, da natureza como um espelho da alma do protagonista, com frequência alguém solitário ou arredio a uma sociedade que se moderniza sem nenhum respeito pela tradição que se despede; a solidão como mote principal da condição humana, como talvez a única certeza que teremos enquanto estivermos neste vale de lágrimas; a noção pessimista, quase mórbida, do ser humano, em que um mal lógico é identificado como a origem de uma violência que, se provoca ainda mais desgraça, também pode regenerar o mundo que conhecemos graças a uma ordem ininteligível para nós; o drama de um cosmos que parece estar desencantado e, pior, ausente de qualquer providência divina.”

⁷ A esse respeito, sobre o trânsito *para além dos limites* da cidade, nessa zona de transição, talvez valha a pena lembrar a bela leitura que faz José Américo Pessanha (1997, p. 34), ao final do seu *Teatro das Ideias*, ao analisar a questão do cenário, ou do *ambiente*, no diálogo *Fedro*. A caminhada de Sócrates e Fedro acontece *entre* Atenas e Mégara, “entre dois universos que se fecham, não apenas limites geográficos muito claros, mas que se fecham inclusive teologicamente dentro de jurisdições divinas muito precisas”. É justamente nesse *entre-lugar*, no interior da *fronteira*, que Sócrates faz seu discurso sobre a loucura (*Fedro*, 238d). O procedimento de incorporação do cenário pelas personagens me parece semelhante: enquanto Sócrates incorpora o cenário (os deuses arcaicos, rupestres, antigos) na sua fala sobre a loucura, as personagens de McCarthy internalizam a aridez do deserto na aridez da alma, e o *deslimite* numa violência incomensurável. Sobre a leitura de Pessanha dos diálogos de Platão, ver: PESSANHA (1997).

Glanton (1819 – 1850), “uma força paramilitar assassina, enviada por autoridades mexicanas e texanas para exterminar e escalar o maior número possível de índios (BLOOM, 2001, p. 249). Além de John Glanton e sua gangue, que existiram realmente, no derradeiro processo final de colonização do Oeste selvagem, encontramos uma figura ainda mais terrível: o Juiz Holden, uma espécie de avatar do mal encarnado, “que parece ser egresso de algum outro mundo” (BLOOM, 2001, p. 250). “Era calvo como uma rocha e não tinha nenhum traço de barba e nenhuma sobrancelha acima dos olhos, tampouco cílios. Ultrapassava os dois metros de altura” (MCCARTHY, 2009). Essa brancura do juiz, além de seu tamanho descomunal, como bem nota Bloom (2001, p. 251), coloca a personagem num lastro sombrio do mal com a terrível baleia Moby Dick, de Melville: “o Juiz albino, como a baleia albina, não pode ser morto”⁸.

Não há heróis, no sentido moderno do termo, em *Meridiano de sangue*. O livro pode ser lido inclusive como uma espécie de *anti-western*: uma desconstrução dos estereótipos daquele *bom malvado* do cinema hollywoodiano – aquele sujeito mal, que não segue as regras, mas que no fundo é bom. O *kid*, embora seja o centro de gravidade da focalização narrativa, não é ele mesmo um protagonista, que se transforma, evolui, ou se descobre rumo a uma epifania final. Órfão de mãe, que morreu no parto, é uma espécie de figura errante, sem antes nem depois, que abandona o pai e vaga pelo deserto sem qualquer propósito maior que a mínima sobrevivência – sem qualquer horizonte de redenção. Enquanto Ulisses, que escapa das sereias, percorre uma trajetória cheia de desvios e peripécias – mas sem nunca perder de vista o horizonte de Ítaca – e Ahab, na sua obsessão no limiar da loucura, encontra em Moby Dick um sombrio destino, a personagem do livro de McCarthy vaga a esmo, é pura gratuidade, não responde a nenhum *telos*. Nas palavras do escritor Joca Terron:

As desventuras pelas quais passa o "kid" fazem o inferno parecer apenas um *spa* cuja sauna anda meio desregulada. A brutalidade em McCarthy tem sempre o apelo real da presença das fezes e do medo que a geram. Não há nele resquícios de nenhum heroísmo, e seus homicidas e vítimas - não importa o papel que cumpram - gemem e bufam e defecam ao matar e morrer. Essas vidas dão fim e se extinguem sem brilho nenhum, nem mesmo o das lâminas das facas (que são foscas e não refletem nada) (TERRON, 2009).

A característica mais incontestável da prosa de Cormac McCarthy é a violência com que as suas personagens esquartejam e massacram, ou são esquartejadas e massacradas, no decurso de narrativas pautadas pela carnificina (COSTA, 2016, p. 27-28). Se *não há brilho nenhum* na morte, também não há muitos contornos entre o bem e o mal. Holden até pode ser visto como uma espécie de antagonista de *kid*⁹, mas não se trata de uma batalha

⁸ Há outros paralelos entre os livros de Melville e McCarthy. Os dois nascem inspirados em histórias reais: livro de Melville nasceu depois que o escritor ouviu falar de um caso assombroso, de marinheiros atacados por uma baleia, e que depois vagaram por meses num bote. Num gesto derradeiro de sobrevivência, tiveram que praticar o canibalismo. Há um filme recente sobre esse episódio *genético* de Moby Dick: *No coração do mar* (Ron Howard, 2015). O livro de McCarthy é inspirado no relato de Samuel Chamberlain, que teria sido integrante da gangue de Glanton – uma força paramilitar sem qualquer princípio senão a violência mais primária, que vagou pelo oeste norte-americano no século XIX.

⁹ De acordo com Costa (2016, p. 105), *kid* é o único do bando que se opõe à filosofia da guerra de Holden: “O *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 10(1): p. 1-259, Jan.-Jun./2018. ISSN: 2177-3807.

maniqueísta entre o bem e o mal. A visão que emana da obra de McCarthy é mais sombria: como se fosse uma espécie de desdobramento ameaçador da tese agostiniana do mal como “ausência de bem”. Se não há Deus, o bem não chegou a lugar algum. Há uma espécie de mal puro, absoluto. Num mundo assim, arrisco dizer, a única frágil centelha de bem seria esse bem precário, provisório, falho, construído pelos homens e transmitido de geração em geração. O que nos leva a pensar que, diante dessa paisagem desolada, seria necessário garantir, portanto, essa precária transmissão de uma geração para outra.

Esse problema fica mais explícito, e mais *forte*, em outro livro de McCarthy, *A estrada* (2007): um pai e um filho também sem nome vagam a esmo por uma terra devastada, num recente futuro pós-apocalíptico, onde qualquer centelha de civilização desapareceu¹⁰. Eles nunca se aliam a outras pessoas que encontram na estrada: a mãe, que estava grávida antes da tragédia sem nome que varreu a civilização, sucumbiu pouco depois do nascimento do menino e os abandonou; não há também nenhuma menção a parentes ou mesmo amigos: “Os únicos grupos organizados são os das pessoas que se transformam em canibais” (OLIVEIRA, 2016, p. 131).

Nesse ambiente de “ruína sob ruína”, os dilemas éticos chegam ao extremo: num contexto onde impera o instinto de pura sobrevivência, canibalismo, roubo, morte, fome e frio glacial, como (e principalmente), por que ainda transmitir essa *fáscia* de humanidade a um filho que só conheceu as ruínas de uma civilização para sempre desaparecida?

Horror da guerra e o imperativo ético do relato

Na base de um livro como *Hiroshima* está justamente esse imperativo ético de reportar, transmitir às gerações futuras – e aos povos de terras distantes – o horror causado pela bomba atômica: evitar que esse horror se repita. Lembro que, numa aula de história, no ensino médio, um arrepio frio percorreu minha coluna, ao ter atinado, de repente, *pela primeira vez*, para o óbvio: os americanos haviam jogado uma bomba nuclear (a arma mais destruidora construída pelas mãos dos homens), numa *cidade*. Ou seja, uma cidade inteira, com civis, crianças, idosos e doentes, que, a despeito do estado constante de guerra, estavam levando um dia comum. Cerca de 100 mil pessoas foram mortas, isto é, assassinadas, e um número igual de feridos guardou as chagas desse crime contra a humanidade. É esse espanto que encontramos nas páginas de Hersey.

A reportagem foi publicada pela primeira vez em 1946, em edição inteira da revista norte-americana *The New Yorker*, numa tiragem de 300 mil exemplares, esgotando quase que imediatamente nas bancas. Como nos lembra Matinas Suzuki Jr. (2002), no posfácio da edição brasileira, a repercussão foi imensa:

juiz Holden tem como opositor o rapaz, que nem na iminência da sua morte aceita os pressupostos do juiz. Ele é parte integrante de uma dança anunciada pelo juiz em que ele se recusa a crer por se recusar a aceitá-lo e à sua doutrina, tenacidade essa que levará à sua morte. Mas o rapaz, por sempre tentar definir-se por oposição ao juiz e por sempre recusar aliar-se a ele de coração, é o único com potencial para lhe fazer frente”.

¹⁰ Sobre esse romance, ver: OLIVEIRA (2015).

A cadeia de rádio ABC pôs no ar atores lendo a reportagem de Hersey. A BBC, de Londres, fez o mesmo. Albert Einstein enviou um pedido de compra de mil exemplares, mas pôde ser atendido. Quando foi editada em livro, o Clube do Livro do Mês distribuiu 1 milhão de cópias gratuitamente aos associados (SUZUKI JR., 2002, p. 161-162).

Hersey tinha 32 anos quando foi enviado para cobrir o pós-guerra no Oriente. Em sua viagem para o Japão, encontrou na biblioteca do navio o livro *A ponte de São Luís Rei*, que traz o relato de uma catástrofe ocorrida no Peru, escrita sob a perspectiva de cinco sobreviventes, e é daí que o jornalista retira o modo de reportar o extermínio atômico (SUZUKI JR., 2002, p. 164).

Mesmo que não tenha provocado um impacto imediato sobre a política norte-americana em relação à bomba atômica, o trabalho de Hersey criou certo desconforto. Em fevereiro de 1947, um artigo assinado pelo ex-secretário de Guerra norte-americano, Hery Stimson, apareceu nas páginas da *Harper's*, sob o título: “A decisão de usar a bomba”. Era uma resposta direta ao impacto do trabalho de Hersey (SUZUKI JR., 2002, p. 164). Quarenta anos depois de sua primeira reportagem, Hersey retornou ao Japão, para conversar com os seis sobreviventes, e saber o que tinha acontecido com cada um deles. As duas reportagens juntas foram publicadas em livro em 1985, a tradução brasileira é de 2002.

Hersey se utiliza de uma linguagem direta, seca, para reportar o testemunho de seis sobreviventes do ataque atômico. Escritor de ficção, ganhador de um prêmio Pulitzer (1945), pelo romance *A Bell for Adano* (1944), Hersey consegue unir o domínio técnico do ficcionista ao ouvido atento e sensível do repórter. Já na abertura do livro, vemos esse manejo hábil da pena e o processo de escuta, na apresentação das personagens. Para dar a *sensação* de simultaneidade, o autor apresenta todas as seis sobreviventes, num único riscado da pena, ligadas pelo fio macabro da explosão atômica.

No dia 6 de agosto de 1945, *precisamente* às oito e quinze da manhã, *hora do Japão*, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima, a Srta. Toshiko Sasaki, funcionária da Fundação de Estanho do Leste da Ásia, acabava de sentar-se a sua mesa, no departamento de pessoal da fábrica, e voltava a cabeça para falar com sua colega da escrivania ao lado. *Nesse exato momento* o Dr. Masakazu Fujii se acomodava para ler o *Asahi* de Osaka no terraço do seu hospital particular, suspenso sobre um dos sete rios deltaicos que cortam Hiroshima (HERSEY, 2002, p. 07 – grifos meus).

Já na saída, nessa primeira frase, está o tom do relato: austero, respeitoso, solene. Enquanto o “precisamente” indica o *esforço* de escrever algo à altura desse crime sem precedentes, “hora do Japão”, um detalhe aparentemente simples, mas revelador, mostra que o eixo da narrativa busca estar colado à perspectiva das vítimas: narrar a história dos vencidos, como escreveu Benjamin, nas suas “*Teses*”, a respeito da tarefa do “verdadeiro historiador”¹¹.

Do procedimento de escrita, há um dado patente: o distanciamento da voz do repórter. Não há nenhum adjetivo nesse trecho. E talvez encontremos uns poucos ao longo do livro.

¹¹ Uma frase comum dita por jornalistas: “O jornalismo é a história a queima-roupa”.

Essa *secura*, que lembra um Graciliano Ramos, um João Cabral, evidencia uma tentativa de deixar *os juízos* por conta do leitor. Mas isso não indica qualquer descompromisso, ou *neutralidade* – no mau sentido do termo. Pelo contrário. Nessa linguagem aparentemente seca está o imperativo ético do relato: *mostrar* e *contar* – ao invés de *dizer* e *analisar* – criam um *efeito de verdade* (e de horror) ainda maior no leitor.

O relato não causa *empatia*, no sentido fraco do termo: desloca o leitor, arrasta-o para esse lugar traumático de contato com a alteridade, estar *diante* da dor do outro. Ninguém sai impune. Se a radiação transmite o trauma atômico de geração em geração, nas chagas e cicatrizes que *marcam* o corpo dos descendentes – nada é mais mimético do que um gene – o livro de Hersey transmite a voz dos sobreviventes a certa distância. Transfigura essas vozes, consciente da impossibilidade de atingir o centro do trauma – no epicentro da explosão, os corpos desintegraram no ar, *menos* que poeira. Os próprios sobreviventes estavam eles mesmos geograficamente distantes desse centro. Consideraram-se privilegiados. E Hersey, enquanto ouvinte, mesmo que tenha pisado posteriormente no palco do crime, com o intuito de ouvir e reportar a dor do outro, está talvez distante três vezes do fato *bruto*. Mas creio que Platão jamais expulsaria um “poeta” como Hersey da *República*.

Prazer e repugnância

A diferença fundamental entre Platão e Aristóteles no que tange a poesia mimética talvez esteja na noção de *verossimilhança*. Enquanto Platão, em especial no livro X da *República*, exige da poesia uma subordinação irrestrita a uma verdade ontológica, Aristóteles entende o texto poético enquanto *realidade possível*: na urdidura do enredo (mito), a poesia mimética produz um efeito *semelhante* à verdade. Platão já sabia muito bem desse poder produtivo e encantatório da linguagem, das musas que, se quisessem, poderiam dizer muitas coisas *semelhantes* à verdade, como cantou Hesíodo, na abertura de seu poema¹². Por isso, o problema central para Platão, antes de ser estético, é político.

Platão procura, contra os sofistas, manter a qualquer preço uma linha de distinção bem definida entre realidade e ilusão, verdade e mentira. Sem essa linha, todo o seu projeto de construção da cidade justa desmoronaria. Por isso, a sua crítica da *mimesis* pertence a um projeto político muito maior, que poderíamos chamar, hoje, de luta ideológica. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica e, inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje¹³ (GAGNEBIN, 1993, p. 68).

¹² “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só/sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 2003, p. 107).

¹³ Para Costa Lima (1995, p. 63-65), por outro lado, o juízo de Platão sobre o processo mimético seria uma espécie de *ênfase no aspecto ético* da representação, porque esse *teor ético* já estaria presente no campo originário da mimese: a dança, que possuía status terapêutico.

Aristóteles, por sua vez, inverte a função da poesia mimética. Se antes a questão da imitação exigia uma fidelidade a um elemento ontológico, com a *Poética* (*poiêtikê*) – pertence aos chamados *esotéricos*, destinados ao uso interno da escola –, Aristóteles se debruça sobre a poesia mimética, em geral, e a tragédia, em específico, afirmando que esse tipo de arte produz *prazer e conhecimento*.

Mal conhecida até a Idade Média, a *Poética* passou a ser divulgada na Europa em princípios do século XVI, quando humanistas italianos do Renascimento a traduziram, interpretaram e comentaram (COSTA, 1992, p. 7). Tido pela maioria dos estudiosos como um texto incompleto e lacunar, na *Poética*, o que interessa a Aristóteles é compreender a utilização da *mímesis* – “palavra que deveria constar num dicionário de termos gregos intraduzíveis”, segundo o tradutor Paulo Pinheiro (2015, p. 08).

Assim, a *Poética* nos remete, antes de tudo, à produção do *mímema*, ou, para sermos ainda mais precisos, à produção de uma imagem poética – verossímil ou mesmo necessária – que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido (PINHEIRO, 2015, p. 08).

É, portanto, a *produção da imagem poética* – verossímil (semelhante a verdade) ou necessária – (costurada em um enredo de *ação única*, com efeito *completo* – começo, meio e fim) que interessa ao filósofo. Essa imagem jamais será formada por eventos *tais como ocorreram*: ou seja, não é mera cópia passiva, nem a duplicação do real. Trata-se de uma imagem poética que “introduz *algo de novo*, ou seja, que introduz uma diferença” (PINHEIRO, 2015, p. 08; grifo nosso), seja o caráter enobecedor da tragédia, que imita ações acima do homem médio, seja o caráter um tanto sarcástico da comédia, que imita ações mais baixas.

Esse elemento exploratório da imitação poética está justamente na Seção 4 do texto Aristotélico (1448b, p. 57)¹⁴. É nesse trecho que o filósofo vai dizer que o ato de imitar (mimese) é inerente ao homem. Desde a infância, nos distinguimos das outras criaturas pela intensidade potencial de mimese em nós, ou seja, somos *mais miméticos* que os outros animais. A noção de mimese – aqui, em certa medida extrapolando o contexto da *Poética* – ajudaria a explicar, por exemplo, os efeitos do ambiente na constituição da pessoa: aquele caso famoso de meninas que foram criadas por lobos. Não há uma alma inata, pré-definida. É no atrito com o contexto, com a cultura e a linguagem, que nos fazemos humanos; cultura, linguagem e contexto que nos são transmitidos por uma tradição que veio antes de nós. É através do processo de imitação que aprendemos, vamos descobrindo o mundo, à medida que nos inserimos num dado contexto, linguagem e cultura; e essas mesma cultura, linguagem e contexto se inserem em nós. A mimese é um elemento fundamentalmente social e político: é a descoberta do outro. Algo que pode ser presenciado no cotidiano, na vida prática, ao se conviver com uma criança que está no processo de aprendizado de uma língua, isto é, do mundo e dos outros.

¹⁴ Uso a tradução de Paulo Pinheiro (2015), referenciada ao final do trabalho.

Todo aprender – aqui seguimos outra vez Aristóteles – não compraz apenas os filósofos, é natural a todos os homens, e lhes causa *prazer*. Os homens sentem prazer ao observar imagens. E a partir das imagens elaboram raciocínios: “e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele” (1448b, p. 57), isto é, reconhecem a *semelhança* entre termos distintos. Veem relações (ou as criam?) entre fatos e coisas que se *parecem* – estabelecem relações *possíveis* – mas que também são fatos e coisas que se mantêm distintos: eis a dificuldade do termo *semelhança*, sua ambiguidade e falta de solidez, algo bem distante do princípio de identidade (isto não é aquilo) e da lógica do verdadeiro e do falso. Por isso Platão tinha tanto receio com as imagens. Ele sabia bem da dificuldade de pensar a arte, em específico – e a linguagem, em geral –, sem um princípio seguro que garantisse o valor de verdade. Sem um princípio (o Bem), tudo se tornaria uma questão de estrita *persuasão*, descambando num relativismo caótico – algo próximo do que vivemos hoje.

É ainda nesse mesmo ponto da *Poética* (1448b, p. 57) que Aristóteles irá tocar no ponto fundamental que aqui nos interessa: o *prazer* das imagens (produções miméticas) de coisas que nos causariam asco e repugnância se contempladas na realidade, sem mediação. Esse exemplo dos cadáveres vem para reforçar um raciocínio desenvolvido na passagem anterior: “todos se comprazem com as mimeses realizadas” (1448b, p. 57). Os cadáveres e animais ferozes, diz Aristóteles logo abaixo, são a prova disso. A prova de que todos se comprazem com a mimese. Até nas regiões mais terríveis da vida – no limite do humano, a besta e corpo sem vida, que jaz agora só como lembrança de que ali havia um *sopro*, uma físcia de vida, mas que também nos lembra o nosso destino mais íntimo e secreto. A mimese é algo tão poderoso que nos coloca *diante* da própria morte. A certa *distância* segura, essas produções miméticas mais terríveis nos lembram o nosso futuro inevitável, a fragilidade radical de um corpo precário, perecível, transitório: feito um leproso contemplando cair os dedos da própria mão, antes que alma escapasse. É justamente aqui que o enigma ao redor dos livros citados anteriormente se inserem. Ambos operam esse tipo de mimese da morte. Vejamos as duas cenas.

A certa altura de *Meridiano de Sangue* (MCCARTHY, 2009, p. 60-61) o kid, o garoto sem nome que é o protagonista do livro, está vagando perdido pelo deserto, com uma tropa de militares oficiais. Ele ainda não se integrou ao bando de mercenários, liderado pelo Juiz. O capitão que comanda a tropa avista um movimento distante no deserto. Usam a luneta. Ele e o sargento especulam sobre o que se trata, hesitam, mas acabam seguindo em frente. Até topar com uma legião medonha, às centenas em número, *seminus*, “todos ululando em uma língua bárbara e caindo sobre eles como uma horda de um inferno ainda mais horrível que o mundo sulfuroso do juízo cristão”:

Agora arremetendo um friso selvagem de cavalos impetuosos de olhar esgazeado e dentes arreganhados e cavaleiros nus com punhados de flechas travados entre os maxilares e seus escudos tremeluzindo entre a poeira e no extremo oposto das fileiras desbaratadas em meio ao sopro das flautas de osso e dobrando-se lateralmente em suas montarias com um calcanhar preso à correia das cernelhas e os corpos ligeiramente curvos flexionados sob o pescoço distendido dos pôneis até que houvessem circundado a companhia e cortado suas fileiras em dois para

então se reerguer como bonecos de parques de diversões, alguns com rosto de pesadelo pintado no peito, perseguindo os saxões sem cavalo e trespassando-os com suas lanças e esmagando-os com suas clavas e pulando de suas montarias com facas e correndo pelo solo com um peculiar trote genuvaro como criaturas impelidas a modos antinaturais de locomoção e arrancando as roupas dos mortos e agarrando-os pelos cabelos e passando suas lâminas em torno do crânio de vivos e mortos igualmente e rasgando e erguendo as perucas sangrentas e retalhando e dilacerando os corpos despídos, arrancando membros, cabeças, eviscerando os estranhos torsos brancos e segurando no ar enormes punhados de tripas, genitais, alguns selvagens tão besuntados de sangue que poderiam ter se espojado sobre ele como cães e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros. E agora os cavalos dos mortos vinham num tropel saídos da fumaça e do pó e se revolviam com abas de couro abanando e crinas desgrenhadas e olhos esbranquiçados de medo como os olhos de um cego e alguns estavam emplumados com flechas e outros vazados de lanças e vacilando e vomitando sangue enquanto circulavam pela área da carnificina e galopavam para sumir de vista outra vez. A poeira estancava o sangue das cabeças úmidas e expostas dos escalpelados que com a orla de cabelo sob as feridas e tonsurados até o osso agora jaziam como monges mutilados e nus no pó estagnado de sangue e por toda parte os moribundos se lamuriavam e gemiam coisas ininteligíveis e os cavalos jaziam gritando (MCCARTHY, 2009, p. 60-61).

A atmosfera revela uma espécie de praga proveniente de algum panorama infernal, uma espécie de palco apocalíptico, cujos agentes são os aborígenes (SANTOS, p. 90). Essa linguagem frenética, a supressão das vírgulas, as imagens sombrias, “um inferno ainda mais horrível que o mundo sulfuroso do juízo cristão”, “passando suas lâminas em torno do crânio de vivos e mortos igualmente”, “e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros”, intercalam-se no puro horror.

Como eu disse no começo, não se trata de seguir à risca os fatos – o livro é mesmo baseado em dados históricos – mas há algo de mais terrível do que saber que isso aconteceu *possivelmente* assim.¹⁵ É uma grande imagem *poética da morte*, do mal puro: o animal feroz e o cadáver de que fala Aristóteles estão aqui *fundidos*. Esse animal é o próprio homem. Essa mimese produz *algo novo*, que ultrapassa a própria noção de inferno, aquilo que seria mesmo o lugar imaginário mais terrível possível no universo cristão. Só a ficção pode operar a mimese a níveis tão altos de terror.

Em *Hiroshima*, por sua vez, embora as imagens sejam também horripilantes – e exista essa certeza de que as coisas relatadas estão o mais próximo possível da verdade, sempre levando em conta a distância do processo de escuta do repórter –, ainda parece haver um tom suave, comparado com esse inferno alucinatório de *Meridiano de Sangue*.

¹⁵ “O velho Sudoeste era uma sociedade violenta, até mesmo para os padrões americanos. Instituições do governo local não puderam ser estabelecidas rapidamente o bastante para manter a ordem como se necessitava. Nos primeiros poucos anos de estabelecimento, lei e ordem pareciam constituir mais uma aspiração que uma realidade. Homens travavam duelos e nem sempre os conduziam como mandavam as convenções de honra cavaleiresca; registros contemporâneos enfatizam brigas, esmurramentos, tiroteios e lutas de facas. Natchez e a rodovia Natchez Trace ligada a Nashville teve particular reputação de desordem pela sua violência acompanhada de crime, jogatina, bebedeira, e prostituição. A crueldade rotineira associada com a disciplina escravocrata e a determinação dos brancos para manter sua supremacia racial sobre os índios e negros livres legitimaram outras formas de violência, inclusive linchamentos” (HOWE, 2007, p. 370, *apud* SANTOS, 2017, p. 92).

Vejamos essa cena:

O jovem cirurgião trabalhava sem método, tratando primeiro dos que estavam mais próximos, e logo constatou que o corredor se apinhava cada vez mais. Em meio às escoriações e aos cortes apresentados pela maioria das vítimas que se encontravam no hospital, começou a deparar-se com queimaduras pavorosas. Compreendeu então que feridos de fora chegavam sem parar. E eram que ele resolveu deixar de lado os casos de menor gravidade; tudo que podia esperar fazer, pensou, era impedir que os infelizes se esvaíssem em sangue até morrer. Em pouco tempo havia pacientes deitados e agachados nas enfermarias, nos laboratórios, nos quartos e nas demais dependências, nos corredores, nas escadas, no saguão, no pórtico, nos degraus do pórtico, na entrada de veículos, no pátio, nas ruas vizinhas. Pessoas feridas sustentavam pessoas mutiladas; famílias desfiguradas se mantinham juntas, seus integrantes apoiando-se uns nos outros. Muita gente vomitava. Um número enorme de estudantes — algumas das quais tinham sido retiradas da sala de aula para trabalhar na desobstrução das faixas de contenção de fogo - procurara o hospital. Numa cidade de 245 mil habitantes, cerca de 100 mil haviam morrido ou iriam morrer em breve; outros 100 mil estavam feridos. Pelo menos 10 mil feridos se arrastaram até o melhor hospital de Hiroshima, que não tinha condições de abrigá-los, pois contava apenas seiscentos leitos e todos já estavam ocupados. A multidão que se aglomerava no interior do hospital chorava e gritava para o Dr. Sasaki — "Sensei! Doutor!" —, enquanto os que apresentavam ferimentos de menor importância o puxavam pela manga e lhe suplicavam que acudisse os feridos mais graves. Agarrado ali e acolá pelos pés, perplexo com o número de vítimas, zozzo com tanta carne exposta, o Dr. Sasaki perdeu todo o senso profissional e parou de agir como cirurgião habilidoso e homem solidário; tornou-se um autômato, limpando, engessando e enfaixando mecanicamente; limpando, engessando e enfaixando mecanicamente (HERSEY, 2003, p.31-32).

A informação sobre as condições do hospital, sobre o trabalho do médico, sobre os feridos necessitando de ajuda, nos causam uma comoção diferente daquela carnificina cega do livro de McCarthy. Através de uma linguagem veloz, das frases interconectadas sempre por um “e” que alonga e faz rolar a ação e as imagens cruas descritas minuciosamente num contínuo que sempre adia a respiração e quase interdita a vírgula e desde sempre posterga o ponto final, o livro de McCarthy atropela o leitor, a linguagem massacra nossa sensibilidade. E talvez seja esse o segredo do livro. A razão pela qual *Meridiano de sangue* me causou um impacto e vazio maior do que o livro de Hersey. Aquele mundo vazio projetou seu vazio sobre mim. Uma espécie de arrepio sombrio nas camadas mais profundas da percepção. O livro de Hersey, por sua vez, segue outro caminho: nos leva a contemplar a dor do outro, de modo mais ou menos comovido, um dos aspectos também fundamentais da mimese.

Sentimos terror diante da morte e tendemos a nos identificar com quem sofre: sem esse pressuposto, a tragédia e as representações cristãs da paixão não funcionariam. Ao assistirmos a uma tragédia de Sófocles, diante de uma tela de Grünewald (pensemos na sua crucificação de Cristo), de uma *Pietà*, das inúmeras representações de martírios dos santos – lembremos por agora apenas dos quadros representando São Sebastião amarrado recebendo flechas no seu corpo –, sempre "assistimos" a uma encenação da dor mediada pela identificação

com aquele que sofre. Na cena da *mimesis* artística sempre, por assim dizer, "vivenciamos" imaginariamente a dor no nosso próprio corpo que é transmitida pela visão – e/ou pela audição, conforme a arte em questão. A arte sempre esteve relacionada à morte e ao terror a ela ligado – como encenação do sacrifício e como culto dos mortos: nos dois casos, portanto, enquanto apaziguamento e exorcismo do poder incontornável de Tânatos (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 29-30 – grifo nosso).

Se o livro de Harsey nos transmite a dor do nosso próprio corpo, e também desperta compaixão pelas vítimas da bomba, no livro de McCarthy, por sua vez, não há transmissão possível, e talvez não haja também qualquer exorcismo da morte, através da visão. É como se tudo se arrastasse para o pó. Nada sobre nada. Um coração vazio como a paisagem de um deserto. Pois o deserto, esse terreno desde onde a prosa de McCarthy se alimenta, é ele mesmo o signo mais brutal do esquecimento sem redenção¹⁶.

Aristóteles escreveu, em passagem clássica, que a poesia estaria mais próxima da filosofia do que a história. Pois à história caberia apresentar apenas as coisas *tais como foram*. Enquanto a poesia, livre da restrição dos fatos, alcançaria a beleza da universalidade. Ou seja: a força de uma narrativa não vem da relevância ou da força bruta de um fato bruto. Vem da linguagem. A linguagem é a própria eletricidade que põe a girar os dínamos da nossa sensibilidade. Trata-se, portanto, de um problema de *voltagem*. Claro que não podemos acusar Harsey, um dos escritores mais sofisticados em seu idioma, de displicência estética. Mas o livro de McCarthy possui evidentemente uma vibração mais *intensa* dos recursos expressivos da língua.

Há uma passagem de *Meridiano de Sangue* que ilustra bem essa questão. Em uma das primeiras cenas, no primeiro encontro do kid com o monumental Juiz Holden, um sacerdote – um reverendo – está pregando em espécie de tenda, semelhante a um circo. O homem profere seu sermão com voracidade, dizendo que Jesus nos acompanha em todos os cantos. Diz às suas ovelhas que elas não devem frequentar esses antros de pecado, os prostíbulos, porque entrar nesses lugares é arrastar Jesus lá para dentro. O Juiz então toma a palavra e começa a tecer calúnias sobre o padre. Diz que ele é um charlatão, que esteve metido com meninas pequenas em outras terras, e que é um foragido da justiça. “Este é ele, gemeu o reverendo, choramingando. Este é ele. O diabo. Aqui está ele”, diz o sacerdote (MCCARTHY, 2009, p. 13). A eloquência do religioso se esfarela no ar, diante da eloquência do Juiz, da eletricidade das palavras do juiz, que parece saber muito bem que é tudo uma questão de palavras, ou seja, linguagem, efeito, *persuasão*. O juiz vence o reverendo em seu próprio terreno, debaixo daquela tenda sagrada, um circo que o próprio reverendo montou. E o fiel rebanho que até então repetia os hinos como uma orquestra sob a ordens do maestro de Deus, seu bando

¹⁶ “A imagem de uma paisagem desértica ou mesmo da areia é recorrente na literatura quando o tema é o perigo do esquecimento. Há um célebre poema de Percy B. Shelley, chamado ‘Ozymandias’, em que as ruínas de um império estão soterradas pela areia do deserto e apenas uma desgastada estátua do rei Ozymandias ‘luta’ para que a passagem do tempo não a destrua, já que a glória de seu império foi esquecida. No poema ‘Um sonho num sonho’, de Edgar Allan Poe, a angústia da não-memória é descrita por um eu lírico impotente em conservar as areias entre as mãos, pois as ondas do esquecimento são mais fortes” (FROTA, 2013, p. 88-89).

pacífico de ovelhas, transforma-se de repente em matilha demoníaca, pronta a devorar o reverendo vivo. A linguagem McCarthy vibra numa voltagem demoníaca. E ele sabe disso.

ALMEIDA, M. V. L. Around an Enigma: The Aesthetics of Pain in *Blood Meridian* and *Hiroshima*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 93-107, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLOOM, H. *Como e por que ler*. São Paulo: Objetiva, 2000.

COHEN, P. Teclas literárias. *Folha de S. Paulo*. 06 de dezembro de 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0612200905.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

COSTA, L. M. *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992.

GAGNEBIN, J. M. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, 1993. p. 67-86. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>>. Acesso em 23 nov. 2017.

HERSEY, J. *Hiroshima*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HESIODO, *Teogonia – a origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano *et al.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

LIMA, L. C. Deslocamentos da mimesis, Parte I, In: _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 63-83.

MCCARTHY, C. *Meridiano de Sangue ou O rubor crespular do oeste*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2009.

_____. The Kekulé Problem. *Nautilus*, New York, s/v., s/n., abr. 2017. Disponível em <<http://nautil.us/issue/47/consciousness/the-kekul-problem>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

OLIVEIRA, A. *Apocalypse Now & Forever: figurações do presente em The road, de Cormac McCarthy*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2016.tde-01032016-152636. Disponível em <<http://www.teses.usp>>.

br/teses/disponiveis/8/8147/tde-01032016-152636/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2017.

OLIVEIRA, A. T. A. Por qual caminhos devemos ir? Uma leitura de *The road*, de Cormac McCarthy. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 123–143, 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25394/0>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

PESSANHA, J. A. M. Platão: o teatro das idéias. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 9, n. 11.1, p. 07–35, mar. 1997. Disponível em <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_11_01_02_jose_americo_motta_pessanha.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29–46, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003>. Acesso em: 10 jun. 2017.

TERRON, J. McCarthy reinventa o Velho Oeste. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1010200912.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

Recebido em: 18 mar. 2018

Aceito em: 23 abr. 2018

O ocaso dos estruturalismos e o momento contemporâneo — rearrumações do campo teórico da literatura

ANDRÉ LUIZ BARROS DA SILVA *

RESUMO: No debate sobre a chamada Teoria, partimos do momento de ocaso dos estruturalismos. É quando Derrida flagra a tendência abstratizante na busca de uma “geometria” subjacente ao texto literário. Aponta a obsessão em extrair estruturas (subjacentes) que explicariam o impacto (a beleza) da obra. As obras de Bakhtin e Foucault se sintonizavam ao momento, incorporando a pragmática dos discursos (polemizando com a linguística pragmática). Deleuze e Guattari propõem conceitos que misturam os planos político-corporal e abstrato, trazendo nova concretude. Deslocam o foco da teoria do nível conceitual (agora questionado) a um nível concreto e perceptivo, onde localizam a produção de sentido da literatura no impacto do signo na subjetividade em transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Deleuze; Derrida; Pós-estruturalismo; Teoria da Literatura.

ABSTRACT: In the debate about the so called Theory, we begin from the moment of the decay of the structuralisms. This moment is when Derrida catches the abstracting tendency in the quest of an underlying “geometry” of the literary text. He points out the obsession to extract structures (subjacent) that should explain the impact (the Beauty) of the artwork. Bakhtin’s and Foucault’s oeuvres were tuned in to the moment, incorporating the pragmatics of discourses (controversially debating with pragmatistical linguistics). Deleuze and Guattari would propose concepts that mixed the political-bodily and abstract domains, bringing up something new and concrete. They help to displace the focus of the theory from the conceptual level (now contested) towards a concrete and perceptive one, where they situate the literary production of sense in the impact of the sign on the subjectivity in transformation.

KEYWORDS: Deleuze; Derrida; Post-Structuralism; Theory of Literature.

* Departamento de Letras – Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP/Guarulhos – 20550-900 – Guarulhos – SP – Brasil. E-mail: alb2.barros@gmail.com

O ocaso do estruturalismo como tendência geral não unificada, mas de inegável alcance cultural e acadêmico no mundo todo, a partir dos anos 1950 e pelos anos 60 e 70 adentro, parece-nos momento crucial de transformação do campo teórico da literatura até hoje, com repercussões nem sempre vislumbradas. A nosso ver, a ponto mesmo de vivermos, até hoje, no campo da teoria da literatura, os desdobramentos daquele ocaso. A tensão (talvez irresolúvel) entre certa reflexão nos campos da teoria da literatura e da linguística (que nos estruturalismos se entrelaçavam¹) ainda parece capaz de trazer lições sobre âmbitos que escaparam dos teóricos da tradição formalista². Isso acabou por recolocar a obra literária num *locus* teórico abstrato, de onde, paradoxalmente, o próprio formalismo tentara retirá-la ao insistir na atenção à materialidade linguística, incluindo a relação da escrita/língua com a fala. Muitos teóricos do campo estruturalista (que, mesmo não se unificando, decerto partilhavam uma tendência geral abstratizante) acabam por se afastar do interesse na relação contingente e concreta entre obra e leitor, obra e autor, autor e leitor etc., para se debruçar no suposto “esqueleto inconsciente”³ de onde emanaria o sentido a partir de um suposto inconsciente do texto (inconsciente ao próprio autor, é claro), ou dos textos em liame intertextual, numa visão mais histórica e cultural ampla. O que se tem apelidado como momento em que a teoria da literatura ganhou uma espécie de nova arrogância injustificável, a ponto de se a apelidarem de Teoria com “T” maiúsculo, participa das consequências e do espólio da ambição estruturalista de explicação do campo simbólico-cultural (de toda e qualquer cultura, de toda e qualquer linguagem culturalmente organizada!) como entrelaçamento de estruturas, bem como do “segredo subjacente” da obra literária – também sua estruturação. Aí está a justificativa de uma reavaliação cuidadosa e paciente dessa passagem para um pós-estruturalismo que, ele também, tem dificuldades de lidar tanto com sua herança, quanto com seus impasses no presente.

O liame intertextual citado acima pode ser visto como o modo como os estruturalistas nomeavam a tensão inescapável dos laços históricos sub-reptícios a qualquer obra literária, laços legados pela tradição. Mais do que sintagmas ou fragmentos a se repetirem e balizarem as produções poéticas em diferentes momentos da história, com ecos inesperados mas rastreáveis nas recepções em camadas (interesse da hermenêutica da recepção, que sucederá ao estruturalismo), os estruturalistas se interessavam por esqueletos de paradigmas, logicamente articulados, que pertenceriam a um arcabouço formal de oposições e estruturações possíveis que a língua (não histórica, mas sincrônica a cada momento) sustenta. A rede lógica e diagramática seria a essência ou o próprio ser do texto, a governá-lo de um *locus* só acessível

¹ Uma vez que não se trata de movimento assumido (e nomeado) como tal, não tendo se unificado nem se centralizado, talvez seja melhor falar em estruturalismos, no plural.

² Em outras palavras, os estruturalismos partilhavam o interesse por estruturas sub-reptícias a direcionar a leitura, uma prática que acabou desviando o olhar do crítico ou do teórico do fenômeno concreto, a um tempo individual, consciente (e não apenas inconsciente), social e histórico, da relação da obra com o leitor. Não por acaso as leituras fenomenológicas, de R. Ingarden a H.R. Jauss e W. Iser, atrairão um interesse irresistível no meio acadêmico durante mais de uma década – os planos da consciência e do fenomênico tendo sido abandonados em prol da abstração centrada na linguística de linhagem saussuriana.

³ A metáfora é nossa.

pela via de um recenseamento de suas oposições formais internas, únicas a franquearem o tal “esqueleto” ainda invisível – ou somente vislumbrável por meio da pesquisa de cunho científico, tendo o par língua/fala (escrita) como base linguística mínima. Como se sabe, a antropologia e a psicanálise formaram, com a linguística, a trinca das ciências que caracterizariam certa “natureza humana” alicerçada na linguagem. Elas conseguiriam provar que a geração e a dinâmica da linguagem – inclusive a literária – vigem e emanam de uma região supra ou sub fenomênica, visível apenas por meio da metodologia que essas mesmas ciências disponibilizariam. O poder que os estruturalismos se auto-outorgavam fica nítido.

A análise acurada de como o resistente e persuasivo tecido teórico que sustentara esse projeto começa a se esgarçar nos parece importante até hoje, e por isso voltamos, por exemplo, a um momento em que Derrida se lança numa reavaliação do campo, sem deixar de admitir a contribuição incontornável da concepção que, a princípio, ancorou-se na perspectiva da antropologia estrutural. Estratégico, o autor francês, de formação filosófica e num esforço de teórico da escrita (a literária sendo apenas um de seus tipos), toma para si a tarefa de escavar os pressupostos da própria antropologia e de seus antepassados em campos de saber distintos (Rousseau entre eles), a fim de captar em que tal via, sem dúvida tão frutífera durante algumas décadas, recai em armadilhas essencialistas que ela mesma tentara neutralizar, para Derrida, sem sucesso. Reconhece-se, aí, o estilo derridiano de tentar auscultar os cantos onde os velhos vícios abstratizantes e centralizadores da metafísica ocidental insidiosamente impingem sua influência. Leiamos alguns de seus textos da época sob esse prisma. Já desde a segunda nota de pé de página do ensaio “Força e significação”, o primeiro de *A escritura e a diferença*, antecipa onde pretende chegar:

a escolha dessa palavra é, a princípio, um conjunto [...] de exclusões. Saber por que se diz “estrutura” é saber por que se quer cessar de dizer *eidos*, “essência”, “forma”, *Gestalt*, “conjunto” [...], “totalidade”, “Ideia”, “organismo”, “estado”, “sistema” etc. É preciso compreender por que cada uma dessas palavras se revelou insuficiente, mas também por que a noção de estrutura continua a lhes pedir emprestado alguma significação implícita e de se deixar habitar por elas (DERRIDA, 1967, p. 10).

Vê-se que o autor reconhece nos estruturalismos o esforço, dir-se-ia já titânico, de esvaziamento de tais modelos referenciais abstratos da tradição filosófica, a partir mesmo do foco no nome e no conceito, que não são programáticos, mas são aceitos como rotulagem. Ao final, aponta o limite da escola estruturalista⁴ em promover tal desejado esvaziamento. Aponta, portanto, para uma recaída ou uma armadilha autoimpingida não prevista. Se citamos o primeiro ensaio desse livro de certo modo inaugural a um só tempo da trajetória de Derrida e da crítica mais acerba aos estruturalismos, citemos agora o último, o também famoso “A

⁴ Como já destacamos (e como o próprio Lévi-Strauss disse, alguns anos depois da voga estruturalista), a qualquer referência a supostos movimento ou escola com tal rótulo deve sempre ser acrescentada a ideia de que ele não se admitiu como tal, em sua época nem nos momentos seguintes. E, no entanto, houve um “momento dos estruturalismos”, a atravessar as três ciências já citadas (linguística, psicanálise e antropologia), mas não só elas (os ecos na filosofia, na teoria da literatura, na teoria da comunicação, na matemática etc. foram flagrantes).

estrutura, o signo e o jogo”, onde parece se concluir esse primeiro ciclo de reflexão sobre os limites da escola que dominava os debates da época. Ao criticar o próprio conceito de signo, com seu par constitutivo saussuriano, significante/significado, ele aponta para o fato de que tal par parece se justapor, sem que os próprios utilizadores dele percebam, ao par sensível/inteligível, que Lévi-Strauss quis ultrapassar, como mostra a citação no prefácio de *O cru e o cozido*. No início do ensaio, Derrida parece criticar o fato de os estruturalismos acabarem recaindo na obsessão ocidental por uma centralidade a comandar a sistematicidade sem origem nem destino (*telos*) da estrutura. Ou seja, mesmo depois que tal conceito, certamente moderno, de estrutura viera para pôr em cheque uma lista de conceitos com gosto pré-moderno, como essência, existência, substância, origem, destino, consciência, Deus, homem etc., ele não teria conseguido desfazer essa busca da centralidade direcionadora (pensemos que, no campo da crítica literária, a própria busca de uma teia sub-reptícia a comandar os sentidos – mesmo que variados – do texto literário se aproxima da crença num alicerce centralizado único, que cabe ao crítico extrair de sua leitura das entranhas – estruturas – do texto).

A localização que Derrida faz da virada que a etnologia propiciou exatamente por se constituir em “ciência da alteridade cultural” e, assim, tentar deslocar a centralidade autotélica típica do Ocidente é um sintoma do que virá. Depois de localizar na obra de Lévi-Strauss o esforço de uma radical deriva rumo ao deslocamento da obsessão não admitida de centralização, o autor acaba por descrever um perigo no seio da etnologia. Trata-se do perigo, que o próprio Derrida apontara na segunda parte de seu *Da gramatologia* – lançado antes e no mesmo ano de *A escritura e a diferença* –, do fascínio ou mesmo da melancolia (como ele nomeia) incluída na visada que a antropologia, mesmo a de Lévi-Strauss, muitas vezes demonstrava ao se voltar para as origens (da sociedade, em Rousseau) com a esperança não admitida de flagrar uma espécie de arquiestrutura, ou seja, uma estrutura a alicerçar todas as outras – e seria nesse momento que a obsessão pela centralidade retornaria, mesmo que de forma indesejada.

A outra via, menos afeita a recaídas, seria a da concepção do jogo como englobando todos os níveis e todas as dinâmicas estruturações da linguagem, com potencial de movê-las, de deslocá-las, não a partir de algum centro, nem de algum começo. Essa concepção, que teria vindo de Nietzsche, veria a linguagem, bem como as estruturações simbólicas que dela derivam (os mitos sendo as que Lévi-Strauss analisou de forma a se aproximar mais peremptoriamente dessa concepção), de um jogo sem centro nem início; o qual, portanto, deve ser flagrado a partir de algum ponto escolhido arbitrariamente, escolha cujas próprias repercussões de sentido não nasceriam de um eixo, mas se irradiariam a partir, por e para todos os lados. O conceito de risco ou de acaso desempenha, nessa última concepção, um papel de destaque, como não poderia deixar de ser.

Essa concepção se deixa ler no primeiro ensaio em um trecho como este:

[*Escrever*] É também não poder fazer preceder, de forma nenhuma, a escrita por seu sentido. [...] O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar, ele mesmo, e se tornar o que a diferir de si mesmo ele é: o sentido. [...] É por ser *inaugural* que a escrita é perigosa e angustiante. Ela não sabe onde vai, nenhuma

sabedoria a resguarda dessa precipitação essencial rumo ao sentido que ela constitui e que é, a princípio, seu futuro. [...] Portanto, não há segurança contra esse risco (DERRIDA, 1967, p. 21-22 – grifo do autor).

Em certo momento, Derrida deixa entrever sua filiação propriamente nietzschiana, relacionando a Beleza, ou mesmo o sublime – na discussão que o francês estabelece com noções pré-século XVIII mas que foram apropriadas por Kant na virada rumo à modernidade – com a força exercida no tempo (a historicidade desprezada pelo estruturalismo de Jean Rousset, criticado no ensaio). Tal força ou intensidade na duração é, então, aproximada do par grego mitológico e, desde Nietzsche, também filosófico Apolo-Dioniso. Este último deus nomeia o polo positivado, restando ao conceito de estrutura a posição de uma abstração estática a sustentar a centralidade e a harmonia interna (ou sub-reptícia) da obra. Derrida demonstra que uma espécie de fetichismo da estrutura – patente em certa corrente estruturalista – transforma as oposições internas que a língua/escrita supostamente estabelece impessoalmente, por meio da atuação consciente/inconsciente do autor, em uma idealidade da perfeição geométrica. Veja-se que, por mais que os sentidos possam ser escritos no plural, como ecos de uma produção dinâmica, a unidade ideal subjaz, como figura da perfeição a irradiar aquela produção (a crítica de Derrida a Rousset no sentido de ter localizado a estrutura perfeita da obra de Corneille na peça *Polyeucte*, relacionando todas as outras obras suas àquela como meros esforços em prol de um topo ideal, nos parece bastante percuciente).

Em estilo irônico, Derrida chega a aproximar tal gesto estruturalista da abstração típica da Idade Média:

A menos que Rousset considere que toda [...] forma espacial [...] é bela *a priori*, [...] que julgue, como fazia certa teologia da Idade Média [...] que a forma é transcendentemente bela, apenas por ser e fazer ser e porque o Ser é Belo... (DERRIDA, 1967, p. 35).

No quadro de mentalidade da época, as obras menores de um autor seriam “monstros”, com algumas linhas a se aproximar da Beleza da obra maior, aquela que portaria sua “gramática essencial” própria, e só por isso seriam valorizáveis.

Deleuze e Guattari contra o perigo de abstração e de reterritorialização trazido pelos estruturalismos

Se nesse texto que marcou época Derrida alicerça conceitualmente sua crítica aguda aos estruturalismos (em teoria da literatura, a partir do estruturalismo de Rousset e, em antropologia, do de Lévi-Strauss), a dupla Deleuze e Guattari traz a seu plano de pensamento conceitos como o de intensidade em um deslocamento reflexivo a propor outras vias de acesso a um pensamento da obra literária, que passa a ser vista, por um lado, como produto de um ato de criação com consequências para além do imaginário e do simbólico (planos que seriam descolados da vida, considerada numa imanência nunca confundível com planos

outros de abstração estéril) e, por outro, como objeto de fruição com consequências não apenas imaginárias e simbólicas no leitor (os perceptos e afectos remeteriam a um limiar do vivido⁵). Se o Derrida dos primeiros anos se aproximou de uma concepção extraída de Maurice Blanchot a fim de definir o ato da escrita a partir de um esvaziamento do sujeito-autor e, portanto, de uma valorização da força impessoal (diferencial e dionisíaca) para além de qualquer humanismo redivivo, a partir de seu *Mil platôs* (1980), Deleuze e Guattari tentam partir dessa mesmíssima linhagem (com a qual Deleuze já se sintonizava desde seu *Diferença e repetição*, de 1968), e chegam a reconhecer em Lévi-Strauss uma via de escape para o par significante/significado, visto como potencialmente despótico, ao favorecer a centralização e a unificação dos possíveis sentidos destoantes. “Estamos na situação descrita por Lévi-Strauss: o mundo começou por significar antes que se soubesse *o que* ele significava”, parafraseiam os autores, referindo-se ao prefácio “Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 62). Por outro lado, descrevem a “descoberta” da linguística e dos estruturalismos segundo a qual o simbólico (o plano da linguagem e da cultura humanas organizado estruturalmente) estabeleceria uma “natureza oculta e abstrata”, em que os signos remetem uns aos outros indefinidamente com sistematicidade própria, autônoma e supraindividual, tudo isso sem ancoragem no mundo material-empírico.

Eles defendem a ideia de que tanto a forma centralizadora (paranoica), quanto a deslizante (histórica) dessa remissão de signo a signo (como em cadeias ou espirais infinitas e sem exterioridade) são intrinsecamente estéreis no que toca à transformação que as intensidades (certamente dionisíacas, não só no sentido de Derrida) poderiam promover. (Perceba-se que a filosofia da dupla de autores traz à baila uma dinâmica a incluir conceitos que fogem da tradição filosófica, como o de intensidade, que, obviamente, é abstrato o bastante – no sentido deleuziano – para remeter a um plano sub-reptício ao do signo, tão caro aos estruturalismos.). Tal remissão de signo a signo sem dúvida constitui uma força desterritorializadora (para usar um conceito deles), porém na prática social ela logo recai numa reterritorialização a partir de um ponto de convergência, o conceito de *visaigété* (rostidade, a partir de *visage*, “rosto”). Trata-se de conceito forte, um exemplo entre outros, na obra de Deleuze, de como a cultura impõe um peso de reterritorialização (e de centralização) diante de uma dinâmica outra, a da intensidade ou a dos fluxos.

Logo se nota que os avanços reconhecidos nos estruturalismos que desposaram a linguística, inclusive o representado pela concepção da linguagem como inexoravelmente impessoal, fincada no inconsciente – e mesmo o que partia do isolamento blanchotiano de um não sujeito que desaparece na e pela escrita –, se em sua espécie singular de fetichização do plano abstrato já favorece ao retorno dos pares metafísicos (para usar a conceituação de Derrida), acabam sendo recapturados por modos de recentralização (reterritorialização, reinstituição) que se ancoram também no nível pragmático-concreto (social e discursivo, diriam, em uníssono, Bakhtin e Foucault), bem como político e corporal. A escolha da rostidade como conceito já demonstra o esforço de Deleuze e de Guattari de não se descolarem de uma visão lastreada pelo nível das práticas sociais, ou seja, de não conceber o nível sígnico,

⁵ É o que fica claro logo no começo do capítulo 7 do último livro de Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?*

ou mesmo o da escrita, como estando (fetichizadamente) separado do (ou essencializado em relação ao) nível das trocas corporais e intersubjetivas concretas. Como se sabe, no que toca a Deleuze e Guattari, há um ponto em que a análise do impacto (intensidade) do signo tanto na dinâmica da linguagem ou da arte quanto na seara política flertam (nada mais, nada menos do que) com a etologia. Especificamente no caso da rostidade, é nítida a dimensão político-corporal:

O significante é sempre rostificado. A rostidade reina materialmente sobre todo esse conjunto de significâncias e de interpretações (os psicólogos escreveram bastante acerca das relações do bebê com o rosto da mãe; os sociólogos, acerca do papel do rosto nos *mass-media* ou na publicidade). O deus-déspota nunca escondeu seu rosto, ao contrário: criou para si um e mesmo vários. [...] O sacerdote manipula o rosto de deus. Tudo é público no rosto do déspota, e tudo o que é público o é pelo rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 66).

A dupla de autores tenta desfazer um pressuposto central e importantíssimo para várias das linguísticas, tanto a de linhagem francesa (Saussure, Benveniste), quanto a anglo-saxã (de Peirce a Austin e Chomsky): um conceito abstrato e uno de língua. Apontemos aqui tão somente que a crítica certamente toca no nível material-corporal e político apontado há pouco, o que acaba contaminando pensadores estruturalistas da época, como o próprio Barthes ao escrever sua *Aula*, onde se lê que a língua tem um aspecto fascista – isso já em 1977, época em que as obras de Derrida e de Deleuze e Guattari já tinham repercutido amplamente como crítica ao afastamento que os estruturalistas tinham tomado em relação às imanências (políticas, corporais, pragmáticas etc.). Mas essa crítica chega até a proposta de um olhar para a produtividade diferenciadora das “línguas menores” (dialetais) no seio da pretensa “língua-mãe”, essa última abandonada como potência em seu plano por demais abstrato. Trata-se do esforço de pensar a língua não a partir do resultado centralizador (reterritorializador) que a semiótica da rostidade engendra, mas a partir das microproduções múltiplas e sem centro, que deságuam na ou, menos frequentemente, escapam da “arborescência” (ou seja, da hierarquização centralizadora, segundo o conceito de árvore dos dois autores).

A unidade de uma língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 46).

Um dos sintomas de que o próprio campo da linguística se transformava e começava a rechaçar a tendência à abstratização do par língua/fala será o aumento do prestígio de um conceito vindo do campo acadêmico anglo-saxão, o de ato de fala, de John L. Austin, com os desdobramentos ligados, por exemplo, à polêmica entre Derrida e Searle. Trata-se de perceber essa virada como expressão da necessidade de relançar a reflexão da linguagem no campo do concreto, do corporal e do social. Mas essa não era, exatamente, a postura que se via na obra de M. Bakhtin, um crítico pertinaz da mesma tendência desde os anos do formalismo russo e eslavo? E não seria a via por onde um Foucault, pelo flanco francês, forjaria

o conceito de discurso, vendo nele o modo sócio-histórico de embate entre perspectivas plurais, pluriequívocas e, portanto, dialógicas (para usar o conceito de Bakhtin que toca no mesmo aspecto destacado acima por Derrida – o do risco)?

Os conceitos de discurso (em ambos), assim como o de dialogismo (em Bakhtin), se bem entendidos, remetem inexoravelmente a um entendimento da enunciação como portadora de um risco no aqui-agora do embate entre polos singulares e produtores de diferença imprevisível para os próprios partícipes do jogo da linguagem (e, por isso, arriscada). Para ambos, enunciar e dialogar (enunciar já sendo dialogar a partir de uma perspectiva singular) significa engajar-se numa espécie de *performance* corporal e vocal que inclui o pré-razional ou o pré-linguístico, as posturas dos corpos, os ares mutáveis dos rostos, as expectativas não ditas, os medos, os afetos, as gagueiras, as pausas estranhas e não previstas, os suspiros, os gemidos, as reações ao que se ouve, sente e vê, em suma, todo um campo que escapa completamente à linguística, mas que é fundamental no desenrolar de uma fala ou de um diálogo (quando guardam um nível de abertura para acolher acontecimentos ainda não institucionalizados)⁶.

Foucault chega, em suas últimas pesquisas, ao conceito de *parrésia*, palavra de origem grega cujo significado pode ser assim rapidamente definido: “dizer a verdade, independentemente do que os circundantes tomem como verdade”. Ele mostra que é um lugar enunciativo que se renovou na nossa cultura: os antigos cínicos, os profetas e os místicos de outras épocas se aproximariam de artistas, desbravadores políticos ou intelectuais da modernidade. Nesse sentido, trata-se de uma via positivada de lidar com questões em jogo no conceito de rostidade: vislumbra-se uma saída intensiva ou de fluxo (desterritorializante) não prevista pela teia institucionalizante (reterritorializante), patente na unificação que o rosto impõe à enunciação ou ao diálogo capturado pelas “arborescências” do poder. Por outro lado, visto como ato intersubjetivo aberto ao risco, o dialógico é potencialmente intenso e desterritorializante – de todos os atores do diálogo, tanto quem se arrisca na *parrésia* (e que não se deixa capturar e nem mesmo reconhece a si mesmo na forma disruptiva com que atua), quanto quem a testemunha passivamente, essa passividade sendo logo abalada assim que a irrupção da “verdade”, ou dos fluxos intensos, o atinge.

No esforço para chegar a uma descrição mais acurada do conceito, apontemos que esse “dizer a verdade” de que falava Foucault obviamente não seria um derramamento de dogmas. A fala não está pronta quando o falante que de fato se arrisca toma a palavra a partir de um impulso para falar o que ninguém gostaria de ouvir e, muitas vezes, nem ele mesmo previra tomar tal proporção específica. Apesar disso tudo, é a fala que lhe cabe proferir como intensidade não prevista. Os riscos envolvidos aí são óbvios: os desdobramentos de um “tomar a palavra” (ou “ato de fala”, para remetermos ironicamente ao conceito de Austin) como esse são incontrolláveis pelo próprio falante. A ironia ao citar o conceito de “ato de fala” está no fato de Foucault ter revalorizado o conceito de *parrésia* também para se contrapor à repercussão da obra de Austin, que concebeu o “ato de fala” como previamente inserido num campo de códigos já dado, ou seja, num domínio de discursos visto como

⁶ Cf. LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*, de Maurizio Lazzarato (2014).

já mapeado e estabelecido (já pacificado e codificado). Nesse campo, típico na tradição da filosofia analítica, sentenças e frases que extrapolariam o nível apenas linguístico, tornando-se ato, já que ligadas a ações (pragmáticas), são consideradas como podendo ser enunciadas com tranquilidade estratégica, já que o campo geral das falas, dos discursos, está pré-dado e é incontestável, não sendo nem mesmo visto em sua dinâmica ou diacronia. O embate discursivo num campo como esse não passa de jogo de estratégias discursivas consagradas, ou então calculadas.

O que Foucault defende é que a *parrésia* irrompe para além das frases e das ações já codificadas, e tem o poder de as perfurar de forma inesperada – sendo incalculável até para quem enuncia essa “verdade divergente”⁷. Em linguagem corrente, não seria uma “verdade” pensada, sistematizada, raciocinada, mas uma verdade rompedora, disruptiva, descodificante de códigos conscientes ou tácitos. Félix Guattari chega a dizer que aí está o campo do pré-linguístico, de uma semiologia mais abrangente, que inclui campos pré-racionais, raivas, efusões, medos – e vemos, em momento político agitado, como tais campos ganham visibilidade e irrompem entre os campos institucionalizados, já demarcados pelos códigos consagrados, apesar de todo o resgate (em tempo real) das mídias e dos discursos (e rostidades) organizadores do campo social.

Trata-se, portanto, de uma espécie de *linguistic turn* ligado a certa perspectiva francesa (como se sabe, a obra de Bakhtin começa a ser lida fora dos círculos acadêmicos russos por conta de divulgadores baseados em Paris, como Todorov), pelo qual o discurso tenta ser reancorado no concreto do corpo e do social. É um modo de conceber a linguagem não como arcabouço abstrato plainando num inconsciente supraindividual, mas como trocas dialógicas arriscadas a engajar dimensões pré- ou assignificantes, afetivas, corporais, ligadas a pulsões próprias ou coletivas, etc.

Trata-se, a partir de certo momento, da tentativa de se extrapolar os estudos linguísticos e seus rebatimentos na teoria da literatura de modo a incluir os entornos alógicos e assignificantes da linguagem que, no entanto, a tornam possível no mundo concreto social. Deleuze e Guattari tentam finalmente pensar a enunciação não apenas em sua dimensão de ato abstrato da e para a linguagem, mas como ação no mundo (“mundo” entendido aqui não de modo essencialista, mas como escopo semiótico amplo criado e transformado para e pelas próprias práticas e ações sócio-históricas), relacionando-se com o fora-da-linguagem. Se por um lado o conceito derridiano de “escrita” extrapola a dimensão apenas linguística do texto para vê-lo como objeto que circula no tecido social causando indeterminadas e incontroláveis consequências de polissemia e de destruição dos sentidos pré-estabelecidos, depois do esforço de corporificar o enunciado com o conceito de rostidade, Deleuze e Guattari irão propor mais um conceito com vistas a sobrepor-se a uma imagem da língua (ou da língua-mãe, central e centralizadora) como instância abstrata a comandar (impor) as falas a partir do alto. Trata-se do conceito de agenciamento, que traz de volta para o plano político-pragmático as escolhas de fala, sejam feitas consciente ou inconscientemente, por

⁷ “Verdade” surge aqui, na linha de Foucault (2011) e Nietzsche, como construção discursiva precária, a cada momento – bem diverso da verdade filosófica essencialista ocidental de linha platônica.

indivíduos ou coletividades (a diferença entre essas duas últimas dimensões não vem ao caso ao tratarem desse conceito específico). Um trecho mais longo esclarece o ponto:

Os agenciamentos de discurso, para se imporem à realidade, devem se desvencilhar, de qualquer maneira, das pressões da língua considerada como sistema fechado sobre si mesmo. [...] Para conseguir se constituir, uma pragmática do inconsciente deverá, então, não somente se desvencilhar das ideologias dominantes e dos universais da psicologia, da sociologia e da psicanálise, mas, igualmente, de uma certa concepção da *unidade e da autonomia da língua* [...], do essencial das “conquistas” de Saussure. Consideramos, de nossa parte, que *não há língua em si*. O que é específico do fenômeno da linguagem é justamente que ele não remete jamais a si mesmo, que resta para sempre aberto sobre todos os outros modos de semiotização. Quando ela se fecha novamente sobre uma língua, um dialeto, um patoá, uma língua especial, um delírio, isso sempre tem a ver com certo tipo de operação política ou micropolítica. Não há nada menos lógico, menos matemático que uma língua. Sua “estrutura” resulta da petrificação de um tipo de mixórdia cujos elementos vêm de empréstimos, amálgamas, aglutinações, mal-entendidos (GUATTARI, 2011, p. 204 - grifos do autor).

Guattari conclui esse texto de 1979-80, que só perdeu seu ineditismo em 2011, tentando apontar a dificuldade ou impossibilidade da antropologia em captar as dimensões não totalizáveis da linguagem ou das ações sociais. Lembremos que, no ensaio que fecha *A escritura e a diferença*, Derrida utiliza a lei da interdição do incesto para demonstrar a um só tempo a crença dir-se-ia cega de Lévi-Strauss no estrutural como alicerce teórico (uma lei universal ancora todo o edifício daquela ciência estrutural) e sua contraditória obsessão regressiva com a busca das origens, *à la* Rousseau: a cultura se originaria a partir da vigência dessa lei. Guattari, por sua vez, escreve que “as leis da antropologia, vistas à distância do gramático ou do etnólogo, [...] parecem ter uma certa coerência, mas desde que nos aproximamos um pouco mais, tudo se embaralha” (GUATTARI, 2011, p. 204). Desde *Mil platôs*, livro lançado um ano depois desses escritos de Guattari, que, portanto, certamente serviram de rascunho aos ensaios do livro escrito a quatro mãos com Deleuze, a dupla tenta incluir outras dimensões conceituais a extrapolar o foco nas estruturas, abstratas, gramaticalizadas ou geometrizadas, tão caras a várias linguísticas desde o início do século, ou seja, desde Saussure, chegando a Chomsky.

Tratava-se de criar conceitos que incluíssem âmbitos mais concretos e contingentes das trocas sociais. Lembremos de outro desses conceitos, que cruza com o de agenciamento: o de máquina abstrata, em que se encaixa a própria língua como emanadora abstrata e unificada da possibilidade de produção de sentido. As máquinas abstratas sempre capitalizariam e “arborizariam” (hierarquizam) a partir de resultados locais, plurívocos e não programados das práticas concretas entre indivíduos no risco do singular e do contingente (dialógico). Trata-se, portanto, de uma organização supraexperencial que nascera como prática arriscada e imprevisível a partir das pontas ainda não centralizadas da sociedade, esta última vista não como uma totalidade que incorpora “o novo” que “brota da periferia” (note-se como esse tipo de frase é comum nos dias de hoje), mas, em sentido inverso, como uma multiplicidade de multiplicidades que tem seus devires (sempre precários, já que mutáveis) decididos,

enquanto pluralidade potencialmente viva (intensa e autotransformadora), a partir de microexperimentos não centralizáveis, a se expandir a partir de vários pontos ao mesmo tempo, sem eixo, hierarquização ou totalização finais. Nesse cenário múltiplo e mutante, a prática do escritor poderia (ou deveria) apontar exatamente para esse ponto do ainda não capturado pela máquina abstrata centrípeta e centralizadora.

É, antes, cada dialeto que se encontra afetado por uma zona de transição e de variação, ou melhor, é cada língua menor que se encontra afetada por uma zona de variação propriamente dialetal. [...] Não há dúvida de que, no império austríaco, o tcheco é língua menor em relação ao alemão; mas o alemão de Praga já funciona como língua potencialmente menor em relação ao de Viena ou de Berlim; e Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão, faz o alemão sofrer um tratamento criador de língua menor, construindo um *continuum* de variação, negociando todas as variáveis para, ao mesmo tempo, restringir as constantes e estender as variações: fazer gaguejar a língua, ou fazê-la “piar”..., armar tensores em toda a língua, mesmo a escrita, extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 50).

Nota-se o interesse do filósofo e do psicanalista franceses na possibilidade de abertura, de “um vazio”, de “uma elipse que faz com que se contorne uma constante sem se engajar nela, ou que se a aborde por baixo ou por cima sem nela se instalar” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 50). Ou seja, trata-se de tentar flagrar a intensidade que subjaz a qualquer diagramação que a língua impõe como auto-organização enquanto máquina abstrata, ou seja, enquanto arquitetura supostamente totalizável (suas totalizações sendo, na verdade, apenas temporais e precárias). O plano do risco do dialógico se deixa flagrar como dimensão concreta do aqui-agora da fala, da escrita ou ainda da leitura, em que dimensões não calculáveis, não hierarquizáveis, não capturáveis por máquinas abstratas de ação hegemônica na cultura em determinado momento podem atuar abrindo brechas ou escapes inesperados nas estruturas territorializantes, sem dúvida eficazes e controladoras, mesmo a partir de seu nível sub-reptício e abstrato. Essas brechas impedem que se veja o texto (incluindo o literário) como uma hierarquia de valores ou sentidos que a cultura que se quer unificada tenta impor, propagar e controlar. Há aí um descanso ou um deslize dessa hierarquia, o que abre a chance de outros valores e sentidos não previstos.

O combate aos estruturalismos dos anos 1950-70 mostra, então, afinal, sua face saudável, diferencial e aberta a intensidades transformadoras: o leitor poderá experimentar o texto como abertura de caminhos insuspeitos para si e para o mundo que ele o tempo todo semiotiza no cruzamento entre o imposto e o singularizado.

Considerações finais

Os embates teóricos que focalizamos desembocam num questionamento amplo e agudo – impossível sem a emergência dos estruturalismos como momento da teoria – tanto da posição e dos supostos poderes do leitor e do próprio crítico-teórico, quanto, de forma ainda

mais abrangente, da própria ambição ocidental de controle sobre a produção de sentido a partir do texto literário (para ficarmos no campo da literatura). Todo esse encaminhamento favorecerá o surgimento de visões que a um só tempo criticam e expandem o modo como aqueles estruturalismos definiam o processo de produção de sentido. Não é o caso de recenseá-las aqui, mas apenas de indicar dois caminhos que a nosso ver se mostram frutíferos. Um deles é do próprio Deleuze que, já a partir de seu *Proust e os signos* (1964), propõe um caminho que vê na violência e no inesperado do encontro com (ou mesmo do acolhimento passivo e afetado de) signos um modo de começar a sair do modo estruturalista de lidar com o processo de produção do sentido. Em vez de um eco auto-organizador de estruturas do inconsciente do texto⁸, a leitura e a interpretação surgem como um emprenhamento passivo pelo signo (afetação) e posterior esforço (assistemático e não apenas inconsciente) de resposta problemática e ela também incalculável (ou seja, nem afetivamente neutra, nem reestruturante) àquela violência inicial do signo. Para Deleuze, esse processo posto em movimento pela arte serve para contestar todo o edifício da representação, que sempre apequenara a própria filosofia. “A obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar ‘experiência’, empirismo transcendental ou ciência do sensível”, escreve Deleuze em *Diferença e repetição* (apud SAUVAGNARGUES, 2009, p. 48). Vê-se que o esforço, aqui, é o de captar a produção de sentido em seu nível empírico, corporal e até, no limite, dir-se-ia etológico: o leitor (e o crítico que se liberta da arrogância estruturalista e representacional...) reage ao choque inesperado diante do signo e, em vez de se reestruturar a partir de uma impossível impassividade (dir-se-ia de matriz kantiana), é obrigado a reagir de alguma forma problematizada àquele choque inicial. Deleuze tornará essa trilha mais aguda nos anos 1980 e até seu *O que é a filosofia?*, de 1994, escrito com Guattari.

No novo cenário dessas décadas, por outra via, Hans U. Gumbrecht vai, ele também, reagir a seu modo ao ocaso dos estruturalismos, propondo um modo de saída do par sujeito/objeto. Apenas pincelando sua proposta, digamos que o resgate do debate fenomenológico, a partir de Husserl e com a divergência de Heidegger, lhe serve para mostrar um esgotamento da própria teoria em sua antiga ambição de controlar o conhecimento sobre o processo de produção de sentido. No limite, Gumbrecht chega a propor que a ampla crise civilizacional – que repercute no campo do conhecimento como questionamento da própria divisão sujeito/objeto, a partir da fenomenologia de Husserl – leva à crise específica da apreensão do mundo por meio de conceitos. Eis uma sintonia possível com o diagnóstico de Deleuze de uma crise geral da representação – a sistemática dos conceitos constitui o modo filosófico de representação, o qual vem sendo abandonado (como se sabe, Deleuze proporrá a invenção de conceitos como forma de acabar com o vício da mera sistematização de conceitos). Deixemos apenas indicado que esse questionamento amplo de Gumbrecht o leva a notar que o nível da percepção (queremos crer que isso tem a ver com o que Deleuze e Guattari chamam de “semiótica” ou “regime de signos”), que inclui a presença corporal, ganha uma

⁸ Ou seja, as estruturas inconscientes do texto ressoando ou ecoando nas estruturas inconscientes do leitor (e do crítico) no sentido de finalmente organizar, ou seja, reestruturar a leitura – isso tudo sem que o leitor o perceba completamente, mas tendo no crítico alguém com a capacidade e o poder de ver e descrever tal reestruturação.

nova proeminência em relação ao que, em vários séculos passados, foi a centralidade da “apropriação do mundo pelos conceitos” (GUMBRECHT, 2010, p. 62). Eis algo que parece a um só tempo um diagnóstico e um projeto, uma vez percebido, sentido, no campo teórico, o ocaso dos estruturalismos.

SILVA, A. L. B. The Sunset of Structuralisms and the Contemporary Moment – Rearrangements of the Theoretical Domain of Literature. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 108-120, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2002.

DERRIDA, J. *L’écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

GUATTARI, F. *Lignes de fuite – Pour une autre monde de possibles*. Paris: Éditions de l’Aube, 2011.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze – L’empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2009.

Recebido em: 03 mar. 2018

Aceito em: 09 mai. 2018

Reflexões contemporâneas — um estudos sobre as crônicas de Dinorath do Valle na imprensa rio pretense (1943 a 1956)

VERA LÚCIA GUIMARÃES REZENDE*

RESUMO: Gênero literário associado aos jornais de circulação nacional, sediados nas capitais brasileiras, a crônica se fazia presente também nas publicações do interior do país em meados do século 20, inclusive em São José do Rio Preto, maior cidade do Noroeste Paulista, distante 414 quilômetros da capital. Neste trabalho, são apresentadas crônicas da primeira fase da carreira da professora e escritora Dinorath do Valle, recolhidas entre as páginas dos jornais locais entre os anos de 1943 e 1956. Para além do resgate historiográfico da obra de Dinorath do Valle, busca-se refletir sobre os temas escolhidos bem como a abordagem destes temas, que já naquela época indicavam um olhar crítico e uma linguagem afiada. Tais escritos demandam estudos aprofundados também por representarem os primeiros passos da futura escritora no desenvolvimento de sua técnica de composição literária, revelada décadas depois quando premiada em 14 concursos nacionais e internacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica; Dinorath do Valle; História; Jornalismo; Literatura; São José do Rio Preto.

ABSTRACT: Literary genre related to national circulation newspapers, mainly located on Brazilian capital cities, the chronicle was also present in the publishing scenario at the countryside in the mid-20th century, which includes São José do Rio Preto, the largest city of São Paulo's northwest, 414 kilometers distant from the state capital. This paper presents the first phase chronicles from the professor, and writer, Dinorath do Valle, gathered from newspapers' pages between 1943 and 1956. In addition to the historiographic recovery from Dinorath do Valle's works, this paper highlights the selected topics as well the approaches to these topics that at that time already indicated a critical view and a sharp language. These writings also request for a detailed study because they represent the first steps from this upcoming writer development on her literary structure technique, revealed decades later, when she was awarded 14 national and international contests.

KEYWORDS: Chronicle; Dinorath do Valle; History; Journalism; Litterature; São José do Rio Preto.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: veralgrezende@gmail.com

Introdução

Professora e escritora atuante na cena cultural de São José do Rio Preto (SP), várias vezes premiada em concursos literários nacionais e internacionais nas décadas de 70 e 80, Dinorath do Valle (10/07/1926 - 01/05/2004) foi também cronista de jornais e emissoras de rádio da maior cidade do noroeste paulista. De origem muito simples, ela nunca fez faculdade, estudou até o antigo curso normal, atual magistério, e se dizia uma autodidata que adorava ler. Contava que desde criança vivia na Biblioteca Municipal, onde leu todos os livros existentes no acervo, “até os de geografia!”, gostava de enfatizar.

O esforço pessoal e o talento natural para a escrita fizeram da professora uma exímia contadora de histórias. Tais narrativas se referem ao dia a dia dos moradores de sua cidade; à rotina diária em sala de aula; impressões sobre cultura e comportamento; críticas à situação de exclusão dos que moravam na periferia urbana do interior do Brasil, gente algo resignada com a posição que lhe coube, à margem da sociedade, numa época em que nenhuma ascensão social lhe era possível. Uma realidade conhecida pela autora que fazia questão de se assumir como gente do povo: “Sou caipira, sou mulher de vila, nenhuma ascensão social há de me tirar esses títulos”, disse em entrevista à revista *Status*, em 1976.

Para este trabalho, buscou-se mapear os escritos da fase inicial da carreira da futura escritora, desde quando começou a escrever para a imprensa rio-pretense com apenas 17 anos. São crônicas recolhidas nos jornais *Folha de Rio Preto* (o primeiro a publicar seus escritos), *A Noícia*, *Diário da Região* e o *Correio da Araraquarense*, onde consolidou-se como cronista em 1956, já aos 30 anos de idade. Tais textos, impressos nas páginas dos jornais, estão disponíveis hoje apenas no Arquivo Público de São José do Rio Preto, e são, de certa forma, inéditos, pois nunca mais vieram a público, desde a época em que foram publicados. Mais do que mero resgate histórico da obra cronística de Dinorath do Valle, busca-se refletir sobre os temas escolhidos bem como sua forma de abordagem, que já naquela época indicava um olhar crítico e uma linguagem afiada. Tais escritos merecem ser estudados também por representarem os primeiros passos da professora no desenvolvimento de sua técnica de composição literária.

Algumas observações sobre a crônica

Entende-se a crônica como um gênero híbrido, que transita entre o jornalismo e literatura, uma vez que é no jornal, entre manchetes e reportagens, que se dá o primeiro contato com o leitor. Ela, no entanto, não tem como objetivo informar e analisar fatos noticiosos, apesar de ter a realidade como matéria prima. Por meio da universalização dos temas que aborda, a crônica transcende o dia-a-dia, como alerta Moisés, “O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia.” (1994, p.104).

O cronista registra artisticamente situações cotidianas, que passam despercebidas ou ficam relegadas à marginalidade por serem consideradas insignificantes. Ao dar uma

dimensão universal ao que é circunstancial, a crônica deixa de ser efêmera como o noticiário, e ganha perenidade.

Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo *que também faz parte da condição humana* e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a *simples* situação do diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias (SÁ, 1992, p. 11).

Marques de Melo reforça o elo com o jornalismo ao classificar a crônica como um dos formatos do gênero opinativo: “Foi com esse sentido de relato histórico que a crônica chegou ao jornalismo. Trata-se do embrião da reportagem. Ou seja, uma narrativa circunstanciada sobre os fatos observados pelo jornalista num determinado espaço de tempo”. (MELO, 2003, p. 149). Segundo Antônio Candido, a crônica é, de fato, filha do jornal e da era da máquina, ajudando a estabelecer a dimensão das coisas, “Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ficar, isto é permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”. (CANDIDO, 1992, p. 14). Reflexiva, narrativa, poética, histórica, não importa o tipo, a crônica é carregada de subjetividade e busca estabelecer uma conversação com um interlocutor imaginário sobre os mais diferentes temas; talvez por isso assenta-se tão bem entre manchetes e notícias.

A despeito da sua origem europeia nos jornais da França e da Inglaterra entre os séculos 17 e 18, foi no Brasil do século 19 que a crônica conquistou mais admiradores. De José de Alencar a Machado de Assis, boa parte dos escritores brasileiros daquela época cultivou esta modalidade de intervenção literária na imprensa. Na virada do século 20, João do Rio tornou-se a maior expressão do gênero, seguido ao longo das décadas por Rubem Braga e toda uma legião de autores como Raquel de Queiróz, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade.

“De qualquer modo, a crônica, tal qual se desenvolveu entre nós, parece não ter similar noutras literaturas”, afirma Moisés [DATA, página], acrescentando que ela se naturalizou brasileira e aflorou também fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, em todos os estados brasileiros onde a atividade jornalística implantou-se com vibração para publicar notícias e provocar reflexão e enriquecimento cultural. Tal cenário desenhou-se também nas cidades do interior, como São José do Rio Preto, distante 414 quilômetros da capital paulista, que teve em Dinorath do Valle sua maior expressão literária, graças à sua intensa participação como cronista tanto na mídia impressa quanto no rádio.

“O jornalismo surgiu na minha vida assim”

Em 1943, a adolescente Dinorath do Valle cursava o 2º ano do curso Normal no Colégio Santo André, tradicional estabelecimento de ensino mantido pela Congregação Religiosa Irmãs de Santo André, em São José do Rio Preto/SP. Ela e as três irmãs formaram-

se professoras na instituição, sendo que a mais velha, Nilce, se tornou freira ao final do curso. A família pobre conseguiu bolsas para que as filhas estudassem de graça no colégio católico voltado para meninas. Já os dois filhos mais novos, Roberto e Walter, estudaram em escolas da rede pública. Dinorath era a terceira dos seis filhos de Domingos Alves do Valle e de Ercília Gagliardi do Valle, ele balconista de loja de tecidos e ela dona de casa.

Naquela época, a normalista de 17 anos ficou encantada com a escola para crianças pobres que as freiras do colégio decidiram implantar, e, para isso, lançaram uma campanha para arrecadar recursos junto à população da cidade. Dinorath resolveu dar sua contribuição escrevendo, numa folha de caderno, um texto sobre a iniciativa, e enviou-o para um dos dois jornais locais. Contou que, como não conhecia ninguém que militasse na imprensa, saiu cedinho de casa e enfiou o papel dobrado, sem envelope, debaixo da porta do jornal *A Notícia* que, na hora, estava fechado. O texto foi publicado na íntegra, conforme constatou depois.

E daí dois dias eu passava pelo bar do Pilão na rua Bernardino. Lá tinha um placar onde ele afixava o jornal, pro pessoal que viesse ali tomar café e tal. E eu passei para ver, porque eu não assinava o jornal, e vi o meu artigo com o meu nome em cima. [...] Senti na hora o chamado do jornalismo. Uma possibilidade de você se externar com a comunidade de opinar de dizer, não é? E eu já comecei com um assunto que eu pautei que era dirigido a crianças que não pagavam. O Santo André era uma escola de ricos, escola cara, pra moças, pra casarem bem e ensinavam todos os truques (VALLE, 2003).

O episódio ficou marcado na memória de Dinorath, que o relembrou, em detalhes, 60 anos depois, em depoimento gravado em 2003 para autora deste trabalho. A única divergência entre fato e relato se refere ao jornal que publicou o tal texto, pois em 1943 circulavam dois diários em São José do Rio Preto. De fato, naquele ano *A Notícia* publicou quatro matérias sobre a escola dos pobres do Colégio Santo André, nenhuma, no entanto, assinada por Dinorath do Valle. Já a *Folha de Rio Preto* publicou um texto com as características descritas por ela na edição do dia 1º de janeiro de 1943. Tal lapso, no entanto, é perfeitamente justificável, até pela idade avançada da autora à época do depoimento, 77 anos, e com a saúde debilitada pelo diabetes e a obesidade. O texto, intitulado “Fazer o bem, apenas pelo amor do bem!”, está na página 7, assinado por Dinorath do Valle, sem a letra t, como consta no registro de nascimento. Era uma convocação aos leitores a se manterem mobilizados em torno da campanha pela escola das crianças pobres.

Nunca parar! Caminhar sempre, porque é no final da estrada que tremeluz radiante o facho da vitória! Caminhar sempre, pois é após o trabalho fecundo que se recebe o prêmio merecido! Nunca parar! E não paramos ainda de trabalhar pela Escola dos Pobres! [...] A campanha continua a avançar; é mister cooperar para que ela se anime tome alento, cresça e floresça mais tarde em benefício dos ignorantes. Não importa se vamos ou não aproveitar dessa escola; não importa se vamos ser um dos beneficiados pela sua bondade-mãe. [...] Os membros da comissão não descansam. Distribuindo lista ou angariando material, fazendo propaganda ou pedindo um óbulo, são sempre os incansáveis soldados que lutam apenas pelo ideal! (VALLE, 1943, p.07).

O texto revela domínio da língua portuguesa pela jovem normalista, que segue à risca o estilo formal e rebuscado, característico da imprensa da época. Sua força está, no entanto, no vocabulário, utilizado em tom imperativo, e nas imagens patrióticas. Para a autora, o combate à ignorância era uma guerra na qual os brasileiros deveriam cerrar fileiras sem egoísmo. No final, ela recorreu até à figura do chefe do Estado Novo para sensibilizar os leitores:

Como sabemos, já tem o presidente Vargas muito trabalhado para transformar o Brasil-ignorante em Brasil-sábio, para inculcar no povo uma mentalidade ateniense. Se somos verdadeiros brasileiros, nascidos sob o azul deste céu maravilhoso, cooperemos com o nosso chefe, lutando ombro a ombro quais soldados destemidos na obra bendita da levantação de escolas, na formação do Brasil intelectual, na educação da Pátria! Sejamos verdadeiros brasileiros, e como prova disso, vamos auxiliar, sem mesquinhez esta obra de indiscutível mérito! (VALLE, 1943, p. 07).

O texto publicado pela *Folha de Rio Preto* tem valor historiográfico não apenas por ser um dos primeiros escritos de Dinorath do Valle na imprensa, mas por revelar já tão cedo uma preocupação que a acompanharia para sempre: a formação de crianças e jovens, sobretudo os mais carentes, por meio da educação. A paixão por ensinar surgiu muito cedo, quando, ainda menina, ajudava colegas nas tarefas escolares. “Dava aula de tudo para as minhas colegas de classe que não conseguiam aprender na aula. Então cobrava cinco *merréis* por mês”, declarou.

Descobriu que tinha talento para escrever por volta dos onze anos, em um incidente no curso ginásial do Colégio Santo André. Era o mês de maio, e a freira professora de Língua Portuguesa pediu às alunas uma redação sobre o mês de Maria, mãe de Jesus Cristo. Dinorath foi além: escreveu logo um poema em homenagem a Nossa Senhora, que chamou atenção da madre superiora do colégio. Ninguém acreditou que ela havia escrito o poema sozinha, conforme lembrou, reproduzindo o diálogo que teve com a freira.

A poesia era assim: ‘Salve Maria, mãe do Deus menino/ Tão pequenino lá nos braços teus/ Salve Maria o teu manto estende e nos defende do alto dos céus’. Aí tem até uma rima rara, céus com teus. Mas eu não sabia nada... é que eu lia livros de poesia, livros de tudo. E eu falei: ‘Mas eu não copie!’ Ela falou: ‘Copiou. Mas eu não consegui achar nos livros’. E eu disse: ‘Não vai achar mesmo, porque não tem’. E ela dizia que era o diabo quem me inspirava porque eu não tinha humildade de falar a verdade. Eu não sabia que eu era tão boa. Eu tinha onze anos. E percebi que eu era acima do comum. Uma poesia besta, engajada no catolicismo. Eu era engajada, que *cê* queria? Mas neste episódio eu fiquei informada que eu escrevia acima dos outros. E apesar de ter acontecido tudo isso, toda a vez que tinha sessão cívica de louvação a Getúlio Vargas, ao Estado Novo [...] me chamavam pra fazer o discurso, porque eu escrevia bem (VALLE, 2003).

Naturalmente, a fama de boa escritora correu pelo colégio e, no final do curso Normal, a jovem Dinorath foi eleita oradora da turma por unanimidade. Para surpresa geral, a direção do colégio não aprovou a escolha de seu nome e mandou imprimir os convites para solenidade de formatura com o nome de outra aluna como oradora. Dinorath nunca se esqueceu da reação das colegas de sala que se rebelaram contra a madre superiora.

As meninas falaram: ‘Mas nós escolhemos a Dinorath!’. A freira falou: ‘Mas a Dinorath não tem representatividade social’. E a Elaine, que era irmã de um médico disse: ‘Eu não vou falar, eu não aceito’. Ela foi muito decente e falou para as outras colegas que ia riscar o nome dela e escrever Dinorath do Valle e que quem quisesse riscar, riscou. E eu fui lá e falei. Fiz um discurso micho, não vai pensar que isso resultou num superdiscurso. Mas eu fui alijada até não poder mais (VALLE, 2003).

A solenidade de formatura aconteceu ocorreu no dia 12 de dezembro de 1944 e o discurso escrito e proferido pela aluna sem “representatividade social” foi parar nas páginas de *A Notícia*. O jornal o reproduziu integralmente em três partes, publicadas nos dias 1º, 2 e 3 de fevereiro de 1945. O texto, com todo o rigor formal de um discurso de formatura de uma instituição católica, foi estruturado em linguagem oblíqua e metafórica, em partes dedicadas a Deus, à pátria, aos pais, às mestras e às colegas. No trecho para as professoras, a autora comparou o esforço por ensinar à luta do nordestino no campo. Ambos seriam fortes e perseverantes no ofício de plantar e esperar por uma colheita abundante.

Vós sois como o nordestino. Semeais em nossas inteligências uma farta seara. E vossa vida se resume em: plantar e esperar. O plantio é rápido e seguro, porque destras são as mãos do semeador. [...] Esperais que a chuva benfazeja de nossa boa vontade, venha fecundar vosso trabalho para uma colheita abundante e promissora. Mas, quantas e quantas vezes não vos falta essa chuva tão esperada... E a terra da cultura, ou dá poucos frutos ou seca, gretada, ferida pelo sol do pouco caso. Ah! Se a nossa boa vontade fizesse jus à sementeira! Então o semeador maravilhado, vós, queridas mestras, veríeis o campo coberto pelo fruto de vossos esforços! (VALLE, 1945, p. 03).

A despeito da visão algo romântica da seca no Nordeste brasileiro, provavelmente inspirada pela leitura de autores como Graciliano Ramos, a professora recém-formada demonstrou, em seu discurso, que a miséria dos marginalizados continuava lhe incomodando. Depois da campanha pela escola dos pobres, observa-se que seu horizonte de causas sociais se ampliou para além do interior de São Paulo, onde nasceu e de onde nunca havia saído. Como veremos ao longo deste trabalho, tais temas vão permanecer em sua mente, tornando-se recorrentes na futura obra cronística e literária.

Vida de professora

Dinorath do Valle lecionou em escolas particulares até ser aprovada, por concurso, como professora de Educação Artística e de Desenho Geométrico na rede pública estadual, em 1949. Como educadora, viajou diariamente para Mirassol e Tanabi, cidades distantes de São José do Rio Preto, 15 e 41 quilômetros respectivamente. “Eu dava 44 aulas por semana. Terça, quinta e sábado em Tanabi. Não tinha asfalto nem até Mirassol. Demorava três horas pra ir e três pra voltar. Em dia de chuva, a gente não chegava. Os outros três dias por semana eu ia pra Mirassol”, relatou.

Apesar da dura rotina de viagens e sala de aula, Dinorath do Valle não perdia o jornalismo de vista, tanto que, em 1950, registrou-se como jornalista profissional na Associação Paulista de Imprensa. A formação como cronista se deu instintivamente, ao relatar nas páginas dos jornais locais cenas do seu cotidiano, situações e personagens que ficavam registrados em sua memória. Assim, até os companheiros de viagens de ônibus tornavam-se tema de conversa com os leitores como aconteceu na crônica “Tipos”, publicada na página 2, da edição de domingo, do jornal *Diário da Região*, em 21 de setembro de 1952. Se na infância era chamada de “xereta e intrometida”, por reparar em tudo, agora, adulta e professora, a cronista se via promovida a “observadora e contista de experiência pessoais”.

Há 3 anos viajo a uma cidade vizinha onde leciono. Durante esse período, tenho tido contacto com uma diversidade enorme de tipos humanos, que observo quase inconscientemente, seguindo à risca minhas especulações observativas, traço forte de minha personalidade, por meio da qual faço meu cérebro trabalhar nas horas vagas em que só posso usar o pensamento. (VALLE, 1952, p. 2).

Mais do que descrever modos e maneiras; de reparar as roupas que vestem, os objetos que carregam e até o jeito de falar, a autora busca dar uma dimensão humana a cada um dos passageiros que lhe chamam atenção. Tem o imigrante português de seus 70 anos que capricha no sotaque na hora de descer do ônibus, “pode paraire e quem quiser meu lugar pode ocupar”. Tem o velhote de bigodes que se estendem quase horizontalmente sob o nariz “e que ele retorçe constantemente, medroso de que se desvie da linha costumeira”. Tem o negro esfarrapado, cheirando a pinga, que conversa com um e outro “que não lhe respondem, fingindo ignorá-lo”. Tem a menina pálida, de uniforme desbotado, a caminho da escolinha levando um pedaço de polenta como lanche “petisco que não parece animá-la muito à vida e aos trabalhos escolares”. O texto descreve estes e tantos outros passageiros que, entre solavancos e sacolejadas do ônibus, fingem-se “despreocupados com uma vida que lhe engole a existências”.

Neste ponto, a cronista deixa de lado o mero comentário sobre tipos curiosos e engraçados, para falar da previsibilidade da vida de quem, inclusive ela própria, a cada viagem de ônibus, repete os mesmos movimentos, ações, palavras e ideias, pela existência afora. E finaliza refletindo sobre a efemeridade da vida: “Tipos, tipos e mais tipos que sofrem e que lutam para garantir-se a si mesmo num futuro que nada tem de garantido e para o qual todos os dias caminhamos mais um passo: uns sete palmos abaixo do solo onde reclinaremos o autômato. Salvar-se-ão as ideias nesse caos?” (VALLE, 1952, p. 2).

Três anos depois da publicação desta crônica, em dezembro de 1955, conforme registro na carteira profissional, Dinorath do Valle foi contratada como jornalista no novo jornal de São José do Rio Preto, *Correio da Araraquarense*. Na edição de estreia, em 15 de janeiro de 1956, a professora escreveu que o novo meio de comunicação local era motivo de orgulho para todos e a comprovação do progresso da cidade. Congratulou-se com o redator responsável pelo jornal, Antenor Pousa Godinho, referindo-se a ele como um soldado incompreendido por lutar por uma imprensa melhor, “mais real, mais elevada, despida de sensacionalismos

despudorados e de exageros que prejudicam” (1955). A paixão pelo jornalismo é expressa mais uma vez quando a professora revela que, ao ser convidada para o jornal, reacendeu a vontade de escrever e expressar o que sente.

Como sempre, invejosa dos que militam no jornalismo, dos que se deixaram arrastar pelo fascínio do ofício e nele se embriagam cada vez mais, eu não poderia deixar passar esta oportunidade sem manifestar, na frustração de dura carreira que não segui por força das circunstâncias. Mas restou a vocação, perdida entre outras atividades que me arrastam. Só sei que um novo linotipo encherá as horas mortas nas noites rio-pretenses com seu matraquear enquanto outra impressora responderá com seu ranger, compondo a música que ouço em noites mais corridas, como a um concerto executado por mãos de virtuoso (VALLE, 1955, p. 02).

Nesta época, Dinorath já estava casada havia nove anos com o jornalista Eduardo Kuyumjian, e tinha dois filhos. Não precisava mais viajar para trabalhar, pois conseguiu transferência para o Instituto de Educação Monsenhor Horta, em São José do Rio Preto, onde ensinava Desenho Geométrico e Pedagógico, no Ensino Médio. No *Correio da Araraquarense*, além de ajudar na pauta, apurar e escrever matérias não assinadas, publicava semanalmente, às sextas-feiras, a coluna “Reflexões Contemporâneas”. Nos 14 anos em que esteve no jornal (desligou-se dele em julho de 1969), Dinorath do Valle teve liberdade para escrever sobre o que quisesse. O amadurecimento como cronista é nítido, não apenas pela diversidade de temas sempre atuais, mas também devido à evolução da escrita, cada vez mais leve, envolvente, assertiva e instigante, o que a conduziria mais tarde, ainda que instintivamente, a outras formas de gêneros literários, como o conto.

Reflexões contemporâneas

De fato, a contemporaneidade era a marca das crônicas semanais de Dinorath no *Correio da Araraquarense*. Além das questões cotidianas, ela pôde ampliar o leque de assuntos, passando a abordar, além de temas pessoais e locais, assuntos nacionais e internacionais. Em 23 de março de 1956, por exemplo, duas notícias serviram como matéria fática para que ela escrevesse a crônica “Preconceito de cor”, publicada na página 6 do jornal. Uma refere-se à condenação do diretor de uma escola no Rio de Janeiro, por afastar das aulas um menino negro, conforme matéria publicada no jornal *Folha da Noite* de 16 de março de 1956. A outra ocupou as manchetes pelo mundo afora, pois refere-se ao processo que obrigou a Universidade do Alabama a aceitar a matrícula de Autherine Juanita Lucy, a primeira estudante negra a ingressar em uma instituição pública de ensino superior nos Estados Unidos. A cronista Dinorath do Valle aponta, sem meias palavras, o que há por trás da imagem construída e imposta pelos americanos ao mundo, por meio da propaganda e do cinema, após a 2ª Guerra Mundial.

Constatamos horrorizados que o aparato de democracia mais que livre apresentado às nações civilizadas como um símbolo - idêntica estátua que domina a entrada da cidade maior do mundo – é como carro alegórico em dia de carnaval: bonito para ser visto, grosseiro ao ser apalpado. Certas “mensagens” faladas em diálogos candentes por artista treinados nos palcos da Broadway, apresentadas nos cinemas de todo mundo em filmes produzidos em massa e sob medida para cada situação, parecem volatilizar-se frente ao fragrante da vida real, despida de ficções (VALLE, 1956, p. 04).

A cronista põe-se a questionar sucessivamente onde estariam os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, que inspiram tanto amor aos cães, “aos quais revistas traduzidas em centenas de línguas como *Seleções*, dedicam tantas páginas carinhosas?”. Ela duvida da noção de humanidade e democracia de um país que tolera a existência de hotéis, hospitais e escolas separados para negros.

Como desculpa, dizia-se que o próprio negro sentia-se melhor, mais autônomo em seu meio mais feliz em seu elemento, mais completo trilhando a margem esquerda do rio da existência. O caso da jovem universitária, provou sobejamente que não é o negro que procura segregar-se. É segregado pelo branco e pela força do preconceito que viceja sem repressão (VALLE, 1956, p. 04).

A seguir, ao se referir ao caso do diretor condenado por recusar um aluno negro em uma escola carioca, Dinorath coloca o dedo na ferida do preconceito disfarçado de segregação econômica e social que vigorava no Brasil.

Julgamo-nos liberais porque nos habituamos a ver o negro em situação inferior à nossa. Ao encontrá-lo no mesmo plano de educação, personalidade e cultura, ou acima do nosso, passamos a ver nele um ser estranho e um certo antagonismo pernicioso cessa nossa pretensa liberalidade. Se ainda o consideramos amigo, malgrado o antagonismo, julgamo-nos largos de espírito, como se tivéssemos praticado uma boa ação, quando nunca foi caridade julgar um homem por seus valores espirituais, morais e intelectuais, mas simplesmente justiça (VALLE, 1956, p. 04).

Na coluna da semana seguinte, no dia 28 de março de 1956, a cronista se mostra incomodada com a realidade da imensa maioria da população brasileira, ao dissertar sobre a conjugação do verbo sofrer, na crônica intitulada como “Da segunda conjugação”. O texto começa descrevendo o sofrimento do brasileiro por moléstias físicas como tuberculose, impaludismo, anemia, subnutrição, e verminoses, e segue por um outro tipo de doença, ainda mais grave: uma febre com um ciclo de quatro anos que acomete os ambiciosos por carreiras rápidas e sem maiores compromissos.

Vicia o indivíduo e ele próprio busca as zonas de crise para ser contaminado. Com ela, gasta o que tem o que não tem e o que pode arrecadar por empréstimo de outros seres atacados pelo mal, em menor escala. Não gasta para curar-se, mas para alimentá-la. De suas manifestações variadíssimas, tem as mesmas causas e produz os mesmos efeitos, malgrado a diversidade de sintomas pessoais; [...]. Por ser contagiosa, alastra-se vertiginosamente. É febre política (VALLE, 1956, p. 04).

Após a metáfora da moléstia que afeta aqueles que entram para a política, a crônica, que começou séria, fica mais leve e bem-humorada ao incluir também o sofrimento com o sapato apertado; a conta de luz; a passagem de ônibus; o sol de rachar; a falta de dinheiro; as moças solteiras que não tem a sorte da atriz americana Grace Kelly, que casou com o Príncipe de Mônaco; os professores que lecionam para alunos que não querem aprender; as mulheres que a cada ano ficam mais velhas. Percebe-se que a cronista aproveita o espaço da crônica para expor não apenas as mazelas dos leitores, mas as suas próprias também. Afinal o sofrimento é da vida de todos.

Viver é sofrer. Nas pequenas e nas grandes coisas. O sofrimento está tão integrado em nossa vida cotidiana que de uns tempos para cá, até um canto já passou a ser chorado. Nosso único consolo é que após o “nós sofremos” que transforma o mal de muito em consolo, vem o “eles sofrem”. Que sofram ora essa! Que sofram também (VALLE, 1956, p. 04).

Paralelo ao trabalho como cronista no *Correio da Araraquarense*, Dinorath do Valle seguia lecionando Desenho Geométrico e Pedagógico. Naturalmente as Artes Plásticas eram tema recorrente na coluna “Reflexões Contemporâneas” tanto que 16, das 66 crônicas publicadas ao longo do ano de 1956, ou seja, 1/4 do total, abordavam conceitos estéticos pedagógicos, a obra de grandes pintores e a importância do Desenho na formação educacional dos jovens.

Em “Sermão aos Cegos”, de 22 de junho de 1956, abordou de forma poética o papel do professor enquanto agente da descoberta do belo a partir da simples da observação da natureza ao redor.

A nós professores de Desenho, cabe uma grande tarefa além daquela enunciada nos programas de ensino (alguns deles inexecutáveis): descobrir ao aluno a natureza que o cerca. Ensiná-lo a ver e a admirar, não só o pôr do sol que atrai o olhar pelo colorido berrante, mas também e principalmente as pequenas maravilhas, miniaturas delicadas que nos revelam a Mão que as criou: folhas e galhos, pólen das flores e os insetos o mundo microscópico com suas maravilhas infinitesimais e o telescópico com as suas indecifráveis; a gota de orvalho que tremula e cintila como gema preciosa; a terra fértil e avermelhada nas fendas do barranco lacerado; as montanhas azuladas pela perspectiva aérea que as torna irreais e românticas; as nuvens macias e nômades que navegam sem rumo pelo oceano do céu; a casa e o jardim onde se suspeita o homem e a continuação da espécie; o arranha-céu e a rua onde se advinha a vida artificial, o primeiro prêmio da Civilização; e os contrastes maravilhosos da infância e velhice, riqueza e pobreza; o riso e o pranto, o rosto e os olhos, como os da Mona Lisa... (VALLE, 1956, p. 04).

Em “Educar pelos olhos”, de 22 de agosto, denunciou o segundo plano a que são relegadas as aulas de desenho na grade curricular do ensino básico da rede pública. “Aulas de desenho, raríssimas, quando as há, são consideradas distração, fim de tarefa diária para os momentos em que o aluno já não aguenta mais nada pois se encontra em verdadeiro estado de prostração mental”.

Em “A aptidão e o desenho”, de 14 de novembro, a professora propôs que a disciplina de Desenho fosse ensinada não para descoberta de talentos artísticos, mas sim para preparar ampliar os horizontes de crianças e jovens. “É lógico não se pretender uma geração de artistas, como de fato não conseguiríamos, mesmo que desejássemos. Podemos, porém, pretender e realizar uma geração de olhos abertos para um mundo repleto de maravilhas” (VALLE, 1956, p. 04).

Estudiosa das Artes Plásticas, Dinorath do Valle transforma sua coluna semanal em espaço privilegiado para o ensino sobre interpretação de obras de diferentes artistas. Sem pedagogismos nem pedantismo intelectual, ela conversa com o leitor sobre pintores famosos, distantes do dia a dia do leitor do interior profundo do Estado de São Paulo, e outros que, de tão próximos, não recebiam o devido valor dos conterrâneos.

Em 17 de março de 1956, por exemplo, a reflexão contemporânea do dia foi sobre a arte primitivista do pintor “José Antônio da Silva. O nosso.”. A cronista se mostra incomodada com as “palavras desairosas e até ofensivas” atribuídas à obra do morador de São José do Rio Preto, ainda que artisticamente reconhecida no Brasil e no exterior. Assim, ela transforma a coluna em sala de aula para ensinar que determinadas obras não podem ser simplesmente rotuladas como bonitas ou não. Há que se aprender o que é arte primitiva.

O realismo visual, característica essencial do desenho infantil é a base do trabalho do primitivo. Ele não pinta o que vê, mas a realidade despida das mutações da perspectiva [...]. No uso das cores, Antônio da Silva guarda aquela obsessão do homem das cavernas que utilizava exclusivamente as cores primárias. Puxa sempre que pode pelo vermelho, amarelo e azul quase puros, o que vai bem com tipo rudimentar da forma. O mecanismo da criação é o que mais caracteriza a obra pois ela é realizada por impulsos desconhecidos, cuja natureza o próprio artista ignora (VALLE, 1956, p. 04).

Já em 5 de setembro a coluna foi dedicada ao painel de Candido Portinari, “O Enterro”, em exposição no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. A crônica revela o esforço da autora em compreender aquela cena, o que a levou a visitá-la por várias vezes. Ao descrever o quadro em detalhes, ela demonstra que a fruição de uma obra de arte demanda um olhar sem pressa e atento aos detalhes. A leitura nos coloca virtualmente diante da obra.

Ali fiquei a apreciá-lo de novo e à medida que os minutos escoavam, ele ia se revelando à minha sensibilidade como se eu estivesse lendo em linguagem acessível. O colorido esmaecido, pareceu-me doloroso e pungente, como se eu estivesse vendo a cena através de uma grande lágrima tremulante. Os homens de cabeça pequena e enormes e pesados pés que mais pareciam blocos de concreto, mãos fechadas e esquecidas em direção à terra, retratavam tão fielmente aquela sensação de peso e de amor à vida, à terra, ao mundo que sentimos ao acompanhar um morto qualquer à derradeira morada que eu a repugnância da morte, o cheiro das flores, o odor das velas, e o silêncio doloroso da marcha fúnebre (VALLE, 1956, p. 04).

Apesar do caráter efêmero da crônica enquanto gênero textual, eventualmente o cronista se permite aprofundar na exposição de seus sentimentos, pois busca uma mensagem mais universal e permanente. Neste caso, a professora Dinorath demonstrou na prática que para se deixar tocar pela arte basta se colocar à disposição do artista. A cronista Dinorath, por sua vez, revelou todo o desconforto que a morte lhe provocava.

Retirei-me então daquela presença impressionante, aliviando a angústia, como acontece na volta dos acompanhamentos fúnebres: a vida nos lateja no corpo de tal forma que a respiramos, que a sentimos plenamente no invólucro que é pó, mas em pó ainda não se tornou... [...]. Não pintou Portinari apenas um enterro. Pintou a sensação que a morte causa aos vivos, um sentimento universal (VALLE, 1956, p. 04).

Num texto dedicado a Rembrandt, Dinorath partiu de uma efeméride, o aniversário de 350 anos de nascimento do artista, para dar uma aula sobre aquele que ela chamou “O mago da Luz”, na edição de 4 de novembro do *Correio da Araraquarense*. A crônica vai além do simples relato bibliográfico, pois preocupa-se em estabelecer uma relação de causa e consequência entre as tragédias da vida do pintor holandês e o aprimoramento de sua obra.

Se a fuga da alegria e simplicidade da vida do lar, ao lado das privações, constituíram uma desgraça na vida do homem Rembrandt, na existência do pintor revelam-se o cadinho depurador de que tanto necessitava o gênio para definir tempera de sua criação [...]. Deixou os potentados desinteressantes para retratar os humildes que o impressionavam, depurou o bom gosto na livre escolha dos motivos, definiu a si mesmo e encontrou os verdadeiros caminhos de uma arte que desperdiçara inconscientemente (VALLE, 1956, p. 04).

Por vezes, Dinorath do Valle levava a própria intimidade para as páginas do *Correio da Araraquarense*, dividindo com o leitor, por exemplo, sua rotina no único dia em que não trabalhava fora, o domingo. A crônica “No sétimo descansou” prova que, para mulheres como ela, não existia folga no sétimo dia da semana, pelo contrário: no domingo era preciso mostrar, para a família e para a empregada, que a casa tinha dona. Metade do descanso semanal ficava por conta do preparo do almoço.

O que eu fizera? Nada menos do que um almoço cuja execução esmerada durava das sete às doze horas desde o arrancar das penas rebeldes de um frango degolado, ao limpar, temperar, cortar, assar, descascar alhos, picar cebolas os olhos lacrimejantes, acudir o arroz, ferver batatas, bater ovos, fritar gordura, ralar queijo, lavar salada, cortar o dedo, colocar-lhe esparadrapo, abrir e fechar o forno duas vezes por minuto até queimar a mão e localizar o “ponto” do assado, enfim um suadouro mais eficiente do que chá de laranjeira (VALLE, 1956, p. 04).

Terminada a maratona para preparação do almoço, ainda que não precisasse recolher a mesa, “meu orgulho de dona de casa não chega até lá”, a mãe dedicada espantava a vontade de dormir e acompanhava os filhos na véspera do cinema. Duas horas depois, saía de lá pensando no tema da crônica que teria que escrever para o jornal. O tempo que sobrava ia para leitura de contos policiais e para a sessão de domingo no cinema.

Não ir é transformar o domingo em dia incompleto e uma força incoersível – o hábito – já deu corda no maquinismo e a engrenagem começa a funcionar. É tarde para desistir e assim completa-se a liquidação do tempo disponível. Após isso, o melhor é dormir placidamente para acordar na segunda feira, quando o domingo não nos sai da cabeça, certos que durante um dia tão agradável, recebemos nosso quinhão daquele pomposo: “no sétimo descansou”. Pois sim! (VALLE, 1956, p. 04).

Esta crônica é um retrato fiel das famílias de classe média interiorana, de meados do século XX, em que as mulheres, a despeito de já atuarem profissionalmente, ainda se viam compelidas a manter o status de dona de casa. No fundo, a autora admite que ela própria nada faz contra a engrenagem social que a aprisiona, pelo contrário, de certa forma, ajuda a mantê-la, como todas as outras. Ao final, deixa claro, no entanto, que não se engana quanto ao que lhe é negado. A citação bíblica é puro disfarce. O descanso só serve para os homens.

Outra imposição social, abordada na coluna publicada no dia 11 de julho de 1956, é a idade nas mulheres. Já no título da crônica, o leitor tinha uma pista do que vinha por ali: Pergunta: “Idade?” – Resposta: “Trinta anos”. Dinorath havia feito aniversário na véspera na publicação do jornal, e como sempre se sentia à vontade para falar disso com os leitores.

Não é de praxe escrever-se sobre o próprio aniversário. Importo-me eu, porém, com regras de praxe? Se escrevo sempre algo que me preocupa a mente, que me aferroa os sentidos, que me belisca a mordacidade, que me toca as cordas do coração, que me enfurece, me amargura me apoquento ou me aborrece, porque escreveria sobre outro assunto qualquer, com a preocupação que me pesa nos ombros (desde esta manhã), dos trinta anos que começo a carregar? E sem prática. (VALLE, 1956, p. 04).

O dialogismo permeia todo o texto que segue em tom saboroso descrevendo as sensações de quem estava para “dobrar o Cabo da Boa Esperança” ou atingir o “teto-idade”, um marco que afetava apenas as mulheres, já que para a sociedade da época, envelhecer parecia não ser problema dos homens. A narradora busca conforto na leitura, mas “dá de cara com a mulher de trinta anos de Balzac”. Vai ao espelho e enxerga as “rugazinhas leves nos cantos dos olhos que me parecem recém-nascidas”. Não há o que fazer, os trinta anos são uma realidade da vida, sobretudo das mulheres.

Vou descer a montanha a partir de hoje. Não é a média da vida humana os sessenta? Não estou eu nos trinta? Amarguro-me por ter que descer. Para quem tem alma de alpinista deve ser sofrido descer o monte escalado com dificuldade. Descer com cuidado para não rolar. ‘Pra baixo todo santo ajuda’. Não empurrem, eu sei descer sozinha e o peso dos trinta, ajuda (VALLE, 1956, p. 04).

Para narrar a vida a partir de seus próprios dilemas, a cronista coloca-se como uma antena a captar aquilo que incomoda os leitores, sem que eles próprios se deem conta. E, na sociedade brasileira da época, completar trinta anos representava de fato a largada para o inexorável processo de decadência das mulheres. Mais do que ironizar o envelhecimento,

ao falar da sua angústia em relação à idade, Dinorath deu voz aos sentimentos de leitoras, estabelecendo com elas uma cumplicidade que só os bons cronistas são capazes.

Em 22 de julho de 1956, a crônica “Revistas em revista” proporcionou um amplo panorama das fontes que permitiam à cronista se informar sobre tudo, e assim narrar o que ia pelo mundo na coluna Reflexões Contemporâneas do *Correio da Araraquarense*. Dinorath, o marido e os dois filhos eram frequentadores de uma agência onde adquiriam revistas dos mais variados gêneros. Ela preferia *A Cigarra*, *Seleções* e os livrinhos de *Contos de mistério*, *X-9* e *Meia Noite*. O marido, também jornalista, não perdia uma edição das revistas *Alterosa* e *Coletânea*. As crianças tinham suas preferências: de *Mickey*, *Pato Donald* e *Gato Felix* a *Fuzarca Pinduca*, *Popeye* e *Coelho Valente*. Mais do que relatar os hábitos de leitura da família, o que a cronista queria mesmo era comentar a superficialidade de certas publicações as quais ela não suportava: revistas sobre artistas do rádio, TV e cinema.

Fico fascinada com trabalhos tão importantes, cuja, revelação pode abalar o mundo, mas já ali também coisa mais grave do que o perfume que La Monroe usa para dormir ou o pente com que levantam o topete de Tony Curtis; há vida particular dos astros e estrelas, esmiuçada criticada, comentada, com títulos que não escondem a intenção: “Mexericos de Hollywood”. [...] A revista de Rádio repete a mesma orientação, com algumas mudanças de ambiente. Oferece-se leitura tão edificante à mocidade inadvertida que nela procura as atividades de seus ídolos de barro (VALLE, 1956, p. 04).

Ciente de que mesmo estas revistas tinham um papel a cumprir “num mundo evoluído onde prepondera a imagem”, Dinorath propõe uma reflexão ao leitor, afinal ela própria lia revistas cuja finalidade era não ter finalidade nenhuma. Ela estava preocupada não apenas com a qualidade da leitura, mas também com a postura do leitor diante do que pretendia ler.

O pior é não saber discernir, é ridicularizar-se involuntariamente em holocausto a um vício. Ler *Seleções*, por exemplo, é uma coisa. Acreditar em tudo que ela conta é outra. Suspirar ante o *Meu tipo inesquecível*, é uma, crer que um tipo assim seja deste mundo, é outra. Precisamos, antes de tudo, arejar as ideias com ares menos viciados, buscar apenas distração inconsequente nas publicações leves, equivalente ao preço das mesmas, e não paixões e opiniões extremas (VALLE, 1956, p. 04).

Na crônica publicada em 18 de maio de 1956, Dinorath é assaltada pelas memórias da infância vivida na periferia de São José do Rio Preto com os pais e os cinco irmãos. O texto intitulado “Reminiscências” inicia-se transportando o leitor para a casa da infância, descrita em detalhes numa linguagem nostálgica de um tempo em que, a despeito da pobreza, tudo era mais simples, e talvez por isso menos complexo que a vida adulta, a começar pela forma física da autora.

Transporto-me, com vinte quilos a menos, para certa casa velha, de pintura desbotada, sem forro sob o telhado nem venezianas na janela, iluminada à noite por uma lâmpada única de cinquenta velas, suspensa por fio comprido próprio para ser pendurado nos pregos de cada uma das quatro portas que comunicam a sala aos outros cômodos (VALLE, 1956, p. 05).

A crônica segue relatando situações vividas por ela e os irmãos com graça e ingenuidade, como a disputa por um lugar à única mesa da casa para fazer as tarefas escolares, “Princípio de direito incontestável era ‘chegar primeiro’”. As brigas por lápis de cor, resolvidas pela mãe sem perda de tempo e nenhum sentimento de culpa: “dobrava um par de tapas estralados no mais próximo e se retirava solene como Salomão justiceiro, sem pensar em complexos e outros problemas que me preocupam hoje quando resolvo questões entre meus dois filhos”. Os livros herdados dos mais velhos que “amareleciam de mão em mão”. Os cadernos feitos de papel de embrulhar pão, “não havia dinheiro que chegasse para tanta tarefa diária”. Além do material escolar, os irmãos socializavam também as roupas.

Metamorfoses de coisas como eu vi na infância, ninguém jamais encontrará. Vestidos de irmãs mais velhas, por exemplo. Desciam em escala, chegando até mim à custa unicamente de desejo de ser útil. Chegados, não havia alternativa: vestia-os valentemente, contribuindo com meu quinhão de paciência, naquele “aguenta” coletivo. Se não lograssem chegar a mim, como vestido, de blusa não escapavam. Somente quando já derretiam ao simples contato do calor humano, eram batizados de “trapos” e guardados num saco apropriado, desconfio que à prova de ruídos (VALLE. 1956, p. 05).

As várias formaturas de cada um dos irmãos, no grupo, ginásio ou normalista, também foram lembradas como momentos de comemoração regados a café ou guaraná com manjar branco. Sem qualquer constrangimento, mas com um toque de lirismo reflexivo, a autora usou o espaço público da crônica para expor a miséria de uma infância que, apesar de difícil e cheia de privações, não resultou em mágoas ou traumas, pelo contrário, como deixa claro no final: “Pedacinhos da vida que se foi, como esses, gostaria de vivê-los novamente, por mais incrível que possa parecer. Se a necessidade pode ser sadia, a miséria feliz e a pobreza rica, fui a mais sadia, feliz e rica das meninas” (VALLE, 1956, p. 05). Por meio da consciência profunda aflorada no texto, percebe-se que a cronista aproveitou a página do jornal, para tentar transfigurar as dificuldades em desafios já superados que, de certa forma, a moldaram na mulher adulta, professora, jornalista, casada e mãe de dois filhos.

Considerações finais

Dinorath do Valle se manteve presente na imprensa de São José do Rio Preto ao longo de toda a sua vida. Foi cronista exclusiva do *Correio da Araraquarense* de 1955 a 1969. Nos anos 60, escreveu para a rádio Independência AM o programa “A Crônica do Dia”. Passou ainda pelos jornais *Dia e Noite*, *A Voz do Povo* e *A Notícia*. Quando faleceu, aos 78 anos, no dia 1º de maio de 2004, era colaboradora do jornal *Diário da Região*, que publicou naquela data sua última contribuição, uma página inteira sobre as comemorações do Dia do Trabalho ao longo da história de São José do Rio Preto.

Aposentou-se como professora da rede pública estadual após 35 anos de trabalho; fundou e dirigiu a Casa de Cultura de São José do Rio Preto, que hoje leva seu nome;

escreveu roteiros para o cinema, contos e resenhas críticas para revistas nacionais como *Cláudia* (Editora Abril), *Status* e *Planeta* (Editora Três).

Foi 14 vezes premiada em concursos de literatura nacionais e internacionais. Publicou os livros de contos *O Vestido Amarelo* (Artenova, 1976) e *A Idade da Pedra Lascada* (Prelo, 1982); a novela *Enigmalião* (Hucitec, 1980) e o romance *Pau Brasil* (Hucitec, 1984), agraciado em Cuba com o Prêmio Casa de Las Américas, em 1982. Publicou ainda três livros de literatura infanto-juvenil, e quatro livros didáticos sobre Desenho Pedagógico e Arte Infantil. Toda a sua obra está esgotada.

Dinorath do Valle viveu intensamente o jornalismo, a ponto de atribuir sua veia literária a esta atividade, como afirmou em depoimento ao Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo, em edição comemorativa pelos 60 anos da entidade. “Minha literatura saiu do jornalismo, das crônicas e reportagens. Tem gente que diz que jornalismo não é literatura: depende do jornalismo. No meu caso, é literatura sim, só que do cotidiano, concisa, mas sem dispensar a qualidade literária, a durabilidade (RIBEIRO, p. 65, 1998).

REZENDE, V. L. G. Contemporary Reflections – a Study About Dinorath Do Valle’s Chronicles in the São José Do Rio Preto Press (1943 – 1956). *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 121-138, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

CANDIDO, A. *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MELO, J. M. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MOISÉS, M. *A criação literária. Prosa – II*. 15. ed., rev. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

RIBEIRO, J. H. *1937 a 1997: história da imprensa de São Paulo vista por aqueles que batalham laudas (terminais), câmeras e microfones – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.*

SÁ, N. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VALLE, D. Fazer o bem, apenas pelo amor do bem! *Folha de Rio Preto*, São José do Rio Preto, 1943.

_____. Discurso proferido pela oradora das professorandas de 1944 da Escola Normal Santo André, Srta. Dinorath do Valle. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 1945.

_____. Tipos. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 1952.

_____. Congratulemo-nos. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Preconceito de Cor. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Da segunda conjugação. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Sermão dos cegos. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Educar pelos olhos. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. A aptidão e o desenho. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. José Antônio da Silva. O nosso. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. O enterro. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. O mago da luz. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. No sétimo dia descansou. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Idade? Resposta: Trinta anos. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Revistas em revista. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

_____. Reminiscências. Reflexões Contemporâneas. *Correio da Araraquarense*. São José do Rio Preto, 1956.

Depoimento gravado

VALLE, D. *Depoimento a Vera Lúcia Guimarães Rezende*. São José do Rio Preto, 02 jul. 2003. (Gravação em fita cassete – Acervo pessoal).

Recebido em: 27 jan. 2018

Aceito em: 02 abr. 2018

De princesa a heroína — a transformação da personagem feminina em herói no filme *Moana*: *um mar de aventuras*

GUILHERME AUGUSTO LOUZADA FERREIRA DE MORAIS*

RESUMO: Baseando-nos em Campbell (1997), evidenciaremos como a personagem feminina Moana, do filme *Moana: um mar de aventuras*, da Disney, empreende a jornada do herói. Além disso, veremos que a personagem abandona o padrão da figura arquetípica da Donzela/Princesa e passa a ocupar o arquétipo do Herói, visto que possui inúmeros dos elementos que o compõe, como descrito por Randazzo (1996) e Mazucchi-Saes (2005). Como consequência, verificaremos que, exatamente por ser uma heroína e não mais uma princesa, Moana rompe com inúmeros estereótipos (BONNICI, 2007) que o sistema patriarcal idealizava para a mulher e, conseqüentemente, para a sua representação nas artes. Moana mostra-se como um reflexo do movimento feminista e evidencia que qualquer mulher pode ser heroína.

PALAVRAS-CHAVE: Campbell; Disney; Feminismo; Heroína; *Moana*; Princesa.

ABSTRACT: Based on Campbell (1997), we will demonstrate how the female character Moana, from the movie *Moana*, by Disney, embarks on the “hero’s journey”. In addition, we will see that the character leaves the archetypal pattern figure of the Maiden/Princess and assumes the Hero’s archetype, since she has many of the elements necessary to compose it, as described by Randazzo (1996) and Mazucchi-Saes (2005). Thus, we will verify that, for being a heroine, and not a princess, Moana breaks many stereotypes (BONNICI, 2007) that the patriarchal system idealized for a woman and, consequently, for her representation in arts. Moana is a reflection of the feminist movement, and she shows that any woman can be a hero.

KEYWORDS: Campbell; Disney; Feminism; Heroine; *Moana*; Princess.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: gui_amorais@hotmail.com

Considerações iniciais

Neste ensaio, pretendemos evidenciar, por meio da personagem Moana, do filme *Moana: um mar de aventuras*, da *Disney*, como o arquétipo da princesa, há tanto tempo enraizado na cultura ocidental por meio da literatura e cinema, foi abandonado para dar lugar ao arquétipo da heroína (guerreira e aventureira) e sua jornada. Baseando-nos principalmente em Campbell (1997), Randazzo (1996), Mazucchi-Saes (2005), Beauvoir (1970), Chatagnier (2014) e Bonnici (2007), veremos que Moana é uma personagem que rasga o papel social de mulher frágil, submissa e dependente, para dar lugar a uma personagem forte, destemida e heroica, que sai do conforto de sua ilha e inicia uma perigosa jornada para salvar sua tribo.

Moana: um mar de aventuras, uma animação musical de produção da *Walt Disney Animation Studios* – companhia multinacional americana, conhecida mais comumente por *Disney*, criada em 1923, por Walt Disney e Roy Oliver Disney – teve sua estreia em 2016, nos Estados Unidos, e em 2017, no Brasil, arrecadando cerca de 500 milhões de dólares para a empresa. O filme foi muito bem recebido pela crítica, tendo sido inclusive indicado em inúmeras premiações. Dentre elas, podemos citar a *Alliance of Women Film Journalist*, premiação que enfoca produções femininas ou sobre mulheres, no qual o filme levou o prêmio como “Melhor personagem feminina animada”, e *Women Film Critics Circle*, associação que também premia filmes de perspectivas femininas, no qual o filme igualmente foi premiado por conter a “Melhor personagem feminina” – o que torna evidente o fato de a *Disney*, como veremos, ter rompido o padrão social de retratar suas personagens femininas somente como princesas, agora elas são também heroínas, aventureiras e guerreiras.

A narrativa fílmica se inicia com uma lenda, contada pela avó de Moana. O coração de Te Fiti, uma poderosa deusa, criadora e provedora de toda a natureza de inúmeras ilhas, teve seu coração, uma pedra chamada *pounamu*, roubado pelo semideus Maui. Logo após o roubo do sagrado objeto, um grande demônio de lava, Te Ka, surge na ilha onde habitava a deusa e confronta Maui. O armamento do semideus, um grande anzol mágico, que lhe dá o poder de se metamorfosear em diversos animais, bem como o coração da deusa são lançados nas profundezas do oceano. Por consequência, uma maldição é lançada sobre todas as ilhas criadas por Te Fiti: a natureza morrerá sem o seu coração.

Mil anos depois, a criança Moana Waialiki encontra o *pounamu* enquanto recolhe conchas na praia da ilha. Entretanto, o objeto é perdido mais uma vez quando o pai da garota e chefe da tribo, Tui, dá a ordem de que ela retorne ao vilarejo. Quando adolescente, Moana encontra-se em um dilema: tornar-se a chefe de sua tribo e sucessora de seu pai ou tornar-se uma heroína e seguir seu destino de restituir o coração de Te Fiti. Vale mencionar que a avó da garota, Tala, tem grande influência na vida da neta, visto que a anciã assume, como veremos, o papel de “mentor do herói” Christopher Vogler (2006), seguidor de Campbell, em seu livro *A jornada do escritor*, dedica um capítulo inteiro ao mentor ou mentora: “Mentor: Velha ou Velho Sábio”. É pertinente, já neste ponto, indicarmos que o mentor ou mentora, “uma figura positiva que ajuda ou treina o herói” (VOGLER, 2006, p. 62), é recorrente em narrativas de aventura.

A maldição, consequência do roubo do coração de Te Fiti, começa a tomar proporções assustadoras nas ilhas: os peixes começam a desaparecer dos mares, os frutos colhidos encontram-se podres, etc. Moana pede ao pai que a deixe ir para além do recife, com o objetivo de pescar peixes para a tribo, mas ele, irredutível, não permite que a filha realize tal façanha, porque acredita que o mar é um local desconhecido e perigoso (Sina Waialiki, mãe de Moana, conta à filha que, certa vez, o pai perdera um grande amigo no mar, justificando a atitude inflexível do marido).

Contudo, Moana não desiste. Após a garota tentar velejar com um pequeno barco e naufragar, Tala revela à neta uma caverna escondida onde encontram-se grandes embarcações utilizadas pelos ancestrais da tribo, que eram exímios navegadores. A avó de Moana, então, lhe dá o coração da deusa para que a garota finalmente inicie sua jornada e restaure a natureza das ilhas. Moana tenta, mais uma vez, convencer o pai de que é seu destino e dever salvar seu povo, justamente porque será chefe da tribo, mas novamente Tui mostra-se inflexível em deixar a garota abandonar a ilha.

Então, sua avó utiliza seus últimos momentos de vida, consequência de uma enfermidade, para aconselhar Moana a salvar o povo e realizar a proeza de recolocar o coração de Te Fiti no devido lugar. Moana, decidida, parte da ilha em uma das embarcações que encontrara na caverna com o objetivo de encontrar Maui, o semideus que roubara o coração, porque precisa de sua ajuda. Por destino, a garota, após ter seu barco virado no mar, chega exatamente na ilha onde Maui se encontra aprisionado – relembremos que seu anzol sumira com o coração de Te Fiti e, por essa razão, ficou impossibilitado de transformar-se em animais e fugir da ilha.

Após inúmeros obstáculos, aventuras e enfrentamentos, Moana consegue restaurar o coração de Te Fiti e todas as ilhas voltam ao normal. A heroína, então, retorna à sua ilha e se torna a chefe de sua tribo. O sucesso de sua aventura desperta nos aldeões o desejo de voltar a velejar e desbravar os mares, contando com a ajuda do semideus Maui, que, na forma de um falcão, torna-se o guia dos marinheiros.

Com base no resumo, necessário para que possamos analisar o filme e, por consequência, orientar os leitores do artigo, podemos evidenciar de que modo a aventura de Moana se enquadra no *monomito* de Joseph Campbell (1997), descrito na sua afamada obra *O herói de mil faces*. Ademais, constataremos que a personagem principal, ao ser posicionada como heroína, rompe com a tradição hollywoodiana e *disneyana* dos arquétipos de princesa e donzela, geralmente retratados como uma personagem passiva e indefesa. Perceberemos, com isso, que o filme possui fortes tendências feministas e rompe vários estereótipos sexistas – vistos, por exemplo, em outros filmes da própria Disney.

A jornada da heroína Moana

Campbell (1997, p. 36 – grifo do autor), em *O herói de mil faces*, estabelece o *monomito*, isto é, “o percurso padrão da aventura mitológica do herói” que consiste, basicamente, em uma “*separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”.

Em outras palavras, o autor define que o herói vem de um “mundo cotidiano [e] se aventura numa região de prodígios sobrenaturais: ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 1997, p. 36). Percebemos claramente que Moana perfaz esse percurso: ela se distancia de sua ilha (separação), enfrenta inúmeros obstáculos e cumpre seu destino (iniciação), e retorna à sua ilha com a natureza restaurada (retorno). Mas este é somente o núcleo da aventura. Outros elementos, como o “mundo comum”, “auxiliares mágicos”, “inimigos”, etc., descritos por Campbell (1997), também fazem parte da aventura da heroína da Disney. Vejamos, então, como esses elementos são figurados na narrativa fílmica.

Moana, logo no começo do filme, recebe o que o pesquisador norte-americano denomina de “o chamado da aventura”. Segundo Campbell (1997, p. 61), “o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério”, sendo necessário ao herói aceitar ou recusar o chamado. O chamado da aventura pode se configurar de várias formas. No caso de Moana, na verdade, há primeiro um impedimento por parte de seu pai. Enquanto o oceano a chama constantemente, Tui se mostra irredutível e não permite que a garota aceite o chamado da aventura, acreditando até mesmo que a história do roubo e a existência do coração de Te Fiti sejam uma lenda. Acreditamos que o impedimento do pai retarda a aventura de Moana para que a garota cresça e amadureça, pois podemos inferir que ela, quando criança, ainda não se encontrava preparada para efetuar todas as proezas que um herói deve efetuar.

Então, antes de aceitar o chamado, vemos Moana crescer no “mundo cotidiano”, descrito por Campbell (1997) como o local onde todo herói habita antes de iniciar sua aventura, ou seja, um mundo comum, onde nada de extraordinário acontece. Moana é criada em uma pacífica ilha, Motunui, liderada por seu pai. Ali, enquanto aprende os costumes e tradições da sua tribo – como a dança, a produção de cestos e outros utensílios e a colheita de cocos –, a garota é educada por sua avó, Tala, que desempenha o importante papel de mentor.

A respeito do mentor, Campbell afirma que

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é *uma anciã* ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças tirânicas com que ele está prestes a deparar-se (CAMPBELL, 1997, p. 74 – grifo nosso).

De fato, Moana, apesar de ter o início de sua aventura retardada pelo seu pai, recebe instruções de sua avó, a anciã da tribo. Tala, considerada por muitos da tribo uma louca, tenta, de todas as formas, infringir a proibição de Tui e iniciar Moana na sua jornada. Após Moana fracassar e naufragar com uma pequena embarcação enquanto tentava atravessar o recife – e após a garota tentar aprender como ser uma chefe de tribo –, Tala indica o caminho para as antigas embarcações, usadas pelos ancestrais da tribo, escondidas em uma caverna.

Para Campbell (1997, p. 76 – grifo nosso), o mentor “representa o *poder benigno e protetor do destino*”. Podemos, então, inferir que se não fosse o poder benigno de Tala para com

Moana, ela nunca teria compreendido o verdadeiro significado de seu destino, de sua jornada. Além disso, somente com as instruções de Tala foi possível à Moana encontrar a caverna e os barcos, simbolicamente, as raízes de seus ancestrais, que eram velejadores e aventureiros.

Porém é somente no leito de morte da avó que Moana, finalmente, aceita o chamado da aventura. A ilha está morrendo, não há mais peixes nas águas da praia. Moana se cansou de recusar o seu destino e chegou a hora de se tornar uma heroína. Utilizando uma das antigas embarcações, a garota, sozinha, infringe a proibição do pai e veleja além-mar de posse do *pounamu*, o coração da deusa, dado por sua avó antes de falecer.

Ao ultrapassar o recife, Moana empreende o que Campbell (1997) chama de “a passagem pelo primeiro limiar” e passa a habitar o mundo sobrenatural (atípico). Assim, o pesquisador coloca que, “tendo as personificações [o mentor] do seu destino a ajudá-lo e a guiá-lo, o herói segue em uma aventura até chegar [...] na porta que leva à área da força ampliada. [...] Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo” (CAMPBELL, 1997, p. 82). Ainda segundo Campbell (1997, p. 83), o mundo sobrenatural pode se configurar em forma de um perigoso “deserto, selva, fundo do oceano, terra estranha, etc.”.

Conforme podemos verificar no filme, Moana de fato atravessa uma espécie de porta, que separa o mundo comum (sua ilha) do mundo incomum e desconhecido (o além-mar). A grande onda que Moana atravessa tão-somente significa uma barreira a ser superada, a barreira, o limiar que a separa de sua vida comum. Ademais, o mundo sobrenatural pelo qual Moana adentra é exatamente um oceano, uma vastidão de águas desconhecidas e perigos constantes. Moana tornou-se, no exato momento em que atravessou o primeiro limiar (o recife), uma aventureira e a heroína de seu povo, porque absteve-se de qualquer medo que sentia.

Agora no mundo sobrenatural, Moana enfrentará o que Campbell (1997) nomeia de “caminho das provas”, isto é, “tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem [...], na qual deve sobreviver a uma *sucessão de provas*. Esta é a fase favorita do mito-aventura” (CAMPBELL, 1997, p. 102), justamente porque o “caminho das provas” mostra-se como o lugar do perigo, dos enfrentamentos, dos combates e dos inimigos. Como verificaremos, Moana enfrentará muitos obstáculos até que finalmente cumpra o seu destino.

O primeiro objetivo de Moana, acompanhada por seu galo de estimação, chamado Heihei, é conseguir o auxílio sobrenatural de Maui, o semideus que roubara o coração de Te Fiti. De acordo com Campbell (1997, p. 102), no “caminho das provas”, ao herói, surgirão os auxiliares mágicos, ou seja, o herói será “auxiliado, de forma encoberta [ou não], pelo conselho, amuletos e pelos agentes de penetrar nessa região”. Conforme é postulado por Campbell (1997), é necessário que surja algum tipo de auxílio/ajuda ao herói, a fim de que ele possa vencer todos os obstáculos a ele impostos. Nas palavras do mitólogo norte-americano, é a partir das provações que “o herói deve derivar esperança e garantia da figura masculina do auxiliar, por intermédio de sua magia [...] ele [o herói] é protegido ao longo de todas as assustadoras experiências” (CAMPBELL, 1997, p. 128 – colchetes nossos).

Apesar de o oceano também ser o auxiliador de Moana, ela precisa da ajuda de Maui, porque somente o semideus conhece o caminho para a ilha de Te Fiti. No entanto, ele se encontra aprisionado em uma ilha, e Moana, mesmo guiando-se pelas estrelas, não

consegue encontrar o local. Apenas com a ajuda sobrenatural das águas do oceano, e depois de sua embarcação ter sido virada no mar e Moana ter perdido a consciência, ela consegue atracar na ilha do semideus. Porém, Maui não é o protótipo de auxiliar com o qual estamos acostumados. Enquanto Moana tenta impor sua voz e, assim, obter a ajuda dele, o semideus mostra-se egoísta, no sentido de querer abandonar a ilha na qual foi aprisionado por anos, e, por conseguinte, inflexível em oferecer ajuda.

O semideus, então, aprisiona Moana em uma caverna e rouba sua embarcação para se libertar da ilha na qual estivera preso por mil anos. Porém, Moana é persistente. Utilizando-se de sua inteligência e perspicácia, elementos que constituem um herói, ela consegue escapar da caverna por uma pequena fresta no topo. Então, o oceano, seu auxiliar mágico *par excellence*, leva Moana até a embarcação roubada por Maui. Enquanto Moana insiste e impõe sua voz, a fim de que ele a ajude a encontrar a ilha de Te Fiti, o semideus tenta, inúmeras vezes, livrar-se da heroína, jogando-a no mar. E todas as vezes o oceano retorna, magicamente, Moana ao barco.

Finalmente, Maui demonstra, mesmo sem querer, ser o auxiliar mágico de Moana quando ambos, heroína e semideus, são interceptados por piratas pigmeus, chamados Kakamora. Os pequenos piratas tentam roubar o coração de Te Fiti, mas Moana, enquanto Maui foge, luta bravamente pela recuperação do objeto mágico. Essa sequência de ação se configura como uma das muitas provas que o herói enfrenta e sai vencedor. Moana adentra nas grandes embarcações dos Kakamora, luta contra os piratas apenas com um remo, recupera o coração e retorna, sozinha, à sua embarcação. Maui, por sua vez, finalmente age como auxiliar e, como bom velejador, foge do alcance dos Kakamora, não sem antes destruir os três grandes barcos dos piratas.

Moana compreende, então, que Maui tem medo do coração de Te Fiti, justamente porque ele foi o causador, o iniciador, de toda a maldição das ilhas. Por essa razão, ele se recusa insistentemente a ajudar a heroína. Ademais, Te Ka, o monstro de lava, também desperta medo em Maui (mas não em Moana). Com persuasão, Moana utiliza a vaidade de Maui contra ele mesmo, afirmando que, se restaurar o coração de Te Fiti, ele será adorado por todos os homens e mulheres, caso contrário, ele sempre será visto como o ladrão do coração e o iniciador da maldição. O discurso da heroína surte efeito imediato no semideus, que concorda em ajudá-la, com a condição de recuperarem, primeiro, seu armamento.

O anzol mágico de Maui encontra-se no fundo do oceano, mais especificamente, em Lalotai, o reino dos monstros, nas posses de Tamatoa, um caranguejo gigante – relembremos que Campbell (1997) postula que a aventura do herói pode acontecer exatamente no fundo do mar, como acontece com Moana. Então, mais um enfrentamento do “caminho de provas” se coloca na jornada da heroína da Disney. Maui tenta impedir Moana de se aventurar em Lalotai, mas a heroína, persistente e perseverante, o acompanha, escalando uma grande montanha de rochas, visto que a entrada para Lalotai fica em seu pico. Ambos, então, pulam em um portal que os leva para o reino dos monstros, que se configura como uma espécie de segundo limiar a ser atravessado.

Primeiro, Moana, encontrando-se sozinha em Lalotai, enfrenta e foge de diversos monstros até que alcança a caverna de Tamatoa e reencontra Maui, que a usa como isca para distrair o enorme caranguejo. Entretanto, quando o semideus consegue recuperar o armamento que se encontrava preso na carcaça do caranguejo e tenta se metamorfosear em um falcão, percebe que perdera, ao menos parcialmente, a habilidade de se transformar em animais. Tamatoa, ao perceber o fracasso de Maui, captura-o e prende Moana em uma cadeia de ossos.

Moana, no entanto, é uma heroína e consegue, mais uma vez, escapar da prisão. Utilizando-se, novamente, de sua inteligência e sagacidade (o que muito nos lembra do ardiloso herói Odisseu, que sagazmente fura o olho de Polifemo e mente seu nome para fugir da ilha)¹, Moana pega uma pequena pedra, semelhante ao coração de Te Fiti, e a passa em algas verdes bioluminescentes (que encontra na caverna de Tamatoa), enganando o gigante caranguejo, que pensa ser o verdadeiro coração. Então, a heroína, sozinha (Maui encontra-se sem forças), consegue reaver o anzol (que ficara preso novamente na carcaça do caranguejo) e, resgatando o semideus, consegue fugir do covil de Tamatoa e retornar ao barco.

Maui ainda não consegue se metamorfosear e acredita que não conseguirá derrotar Te Ka, o monstro de lava, justamente porque não conseguira nem derrotar Tamatoa, um monstro considerado menos perigoso. Inferimos que isso se deve ao fato de ele não ser o herói do filme, mas sim Moana, uma heroína eleita pelo destino e pelo oceano. A esse respeito, de acordo com Campbell,

A facilidade com que a aventura é realizada aqui significa que o herói é um homem [ou uma mulher] superior, um rei [ou uma chefe de tribo] nato. Essa facilidade distingue numerosos contos de fada, bem como todas as lendas das façanhas de deuses encarnados. Onde o herói comum teria um teste diante de si, o eleito não encontra nenhum empecilho e não comete erros (CAMPBELL, 1997, p. 163).

Com isso, podemos dizer que há uma inversão de papéis. Enquanto Maui se configura como um deus encarnado, afinal, é um semideus, e Moana uma pessoa comum, é Moana quem tem facilidade em sua aventura, porque ela é, de fato, a eleita destinada a cumprir o dever de restaurar o coração de Te Fiti. Maui, por sua vez, encontra apenas caos, desesperança, problemas em sua habilidade de se metamorfosear. De qualquer forma, a heroína ainda precisa da ajuda do semideus, porque ele é seu auxílio mágico. Então, ela o encoraja a, pelo menos, tentar finalizar a jornada com ela. Todo o discurso encorajador de Moana faz com que Maui pare de recusar sua função de auxiliar e, finalmente, recupere suas habilidades mágicas.

Chegam, enfim, à ilha da deusa Te Fiti, mas antes, precisam passar pela barreira de Te Ka, o demônio de lava, ou seja, mais um limiar a ser ultrapassado. É pertinente mencionar

¹ Não somente este segmento da narrativa filmica pode estar ligado à *Odisseia*, de Homero, mas igualmente outros, como: i) a personificação do mar é encontrada tanto na *Odisseia* (Poseidon) como em *Moana: um mar de aventuras*; ii) a figura do mentor se faz presente nas duas histórias (Atena, para Odisseu e Telêmaco e Tala para Moana); iii) a dificuldade que Telêmaco, filho de Odisseu, tem para sair em busca do pai, assim como Moana enfrenta a dificuldade de sair da ilha e começar sua jornada; iv) a descida de Odisseu ao Hades encontra equivalência na descida de Moana, acompanhada por Maui, à Lalotai, etc. É pertinente dizer, por fim, que a narrativa central “viagem pelo mar” de *Moana: um mar de aventuras* já nos remete à *Odisseia* instantaneamente.

de antemão que ambos enfrentarão o monstro duas vezes. No primeiro embate, Maui se posiciona como herói e Moana, conseqüentemente, como ajudante de herói. Podemos inferir que é exatamente por essa razão que o primeiro confronto fracassa. Maui tenta subordinar Moana às suas ordens para que derrotem Te Ka, mas a heroína não se submete, acarretando na destruição parcial do anzol do semideus. Maui, por esse motivo, discute com Moana e abandona a jornada.

Após isso, Moana passa, possivelmente, pela maior provação de todas: a de se aceitar como heroína e a eleita do oceano. Ela inclusive clama ao oceano que escolha outra pessoa. Sua avó, agora uma deusa ou um espírito benfeitor, revela-se para a garota com o objetivo de reafirmar a ela sua posição de heroína/salvadora. Sobre isso, Campbell (1997, p. 169) afirma que “o herói busca, por meio do seu intercurso com eles [deuses], não propriamente a eles, mas a sua graça, isto é, o poder de sua substância sustentadora [...]. Seus guardiões só ousam liberá-la para aqueles que verdadeiramente mostram ser dignos dela”. De fato, a avó de Moana se demonstra como sua sustentadora, um suporte espiritual, pois a garota encontra, em sua avó, as forças necessárias para prosseguir a jornada, sozinha, e efetuar a grande proeza que lhe foi destinada.

Então, determinada e encorajada, Moana retorna à ilha de Te Fiti. O segundo enfrentamento contra o monstro Te Ka configura-se como o último obstáculo da heroína, o mais árduo de todos. Arditosamente, Moana engana Te Ka, em um jogo de ziguezague, a fim de que o demônio atinja as águas do oceano, que apaga, ainda que momentaneamente, as chamas e lavas de seu corpo. Finalmente, a heroína ultrapassa a ilha de Te Ka, porém, o monstro ainda tenta impedi-la, disparando bolas de fogo em sua direção. Nesse ínterim, Maui, o auxiliador mágico de Moana, reaparece e a ajuda, a fim de que ela consiga colocar o coração de Te Fiti no seu lugar, uma espiral localizada no centro da ilha, mais especificamente no busto da deusa.

Entretanto, Moana não encontra Te Fiti e descobre que, na verdade, o monstro Te Ka é a deusa Te Fiti. Uma vez sem o coração, Te Fiti se transformara no demônio de lava, mas mantivera em seu busto a espiral, símbolo que Moana reconhece. O oceano abre caminho para que Moana, corajosamente, em meio ao fogo, aproxime-se de Te Ka, e o monstro, compreendendo o objetivo da heroína, permite que ela insira o coração na espiral. A quebra da maldição é instantânea: o demônio volta a ser a deusa e toda a vegetação de Te Fiti refloresce.

Moana, destarte, cumpre seu destino e fecha o ciclo *monomito*, isto é, ela retorna à sua ilha e recebe uma recompensa. No que concerne ao retorno do herói, Campbell postula que

Terminada a busca do herói, por meio da penetração na fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria (CAMPBELL, 1997, p. 195).

Com efeito, Moana retorna com o seu troféu, uma recompensa que não é apenas sua, mas de seu povo, justamente porque “a benção é tão-somente um símbolo de energia da

vida adaptada às exigências de um caso específico” (CAMPBELL, 1997, p. 177). Moana volta à sua ilha com o poder restaurador, porque tudo volta a ser como antes era. As plantações encontram-se saudáveis, há peixes nas águas da praia. Por consequência, Tui finalmente reconhece a heroína que sua filha é e, ainda vivo, passa a chefia da tribo para ela.

Rompimento de estereótipos e tradições

Para além de Moana representar a jornada do herói elaborada pelo estudioso das mitologias Joseph Campbell, como verificamos na análise, a mais nova personagem feminina da Disney, ao ocupar igualmente a imagem arquetípica do herói, rompe com inúmeros estereótipos e tradições (muitas vezes enraizadas na nossa sociedade como consequência do sistema patriarcal). Desde os primórdios das produções cinematográficas da *The Walt Disney Company*, notamos o quanto os filmes e animações da empresa representaram a mulher como uma donzela/princesa.

No que diz respeito aos arquétipos literários – entendidos como, dentro da noção de Carl Jung, “imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menor, temas” (MELETÍNSKI, 1998, p. 22 – grifo nosso) –, baseando-nos em Mazucchi-Saes (2005) e Randazzo (1996), precisamos demonstrar quais os elementos que diferenciam o herói da donzela/princesa, uma vez que, segundo Randazzo (1996, p. 69), “cada arquétipo tem o seu próprio conjunto de símbolos”. Observemos, portanto, quais os símbolos que os arquétipos do herói e da princesa contêm em si para que assim sejam reconhecidos.

Como podemos notar em Mazucchi-Saes (2005), o arquétipo do Herói, que pode ser visto como sinônimo ou, então, um desmembramento do arquétipo do Guerreiro, contém os elementos primordiais da coragem, da valentia, do instinto guerreiro, da independência e da proteção. Essas características vão ao encontro do que postula Randazzo, a respeito do Guerreiro, mas que igualmente vale para o Herói:

Da mesma forma que se esperava que o Guerreiro defendesse e protegesse a sua aldeia, esperava-se que cada homem defendesse e protegesse a sua família, se necessário *com a própria vida*. Ao assumir estas responsabilidades, o homem também assumia naturalmente o papel de chefe da casa (RANDAZZO, 1996, p. 108 – grifo nosso).

É tão verdade que Herói e Guerreiro podem ser tomados como sinônimos que Randazzo (1996, p. 160) afirma que os traços do Guerreiro-Herói “[...] incluem independência, coragem e força. O Bom Guerreiro é o generoso defensor da verdade e de justiça, pronto para morrer por aquilo que acredita e/ou ao serviço daqueles que não podem defender a si mesmos”. Em suma, o Herói é uma personagem que sempre buscará salvar alguém/algo, pois representa elementos nobres, como a salvação, a proteção e o altruísmo.

Já o arquétipo da princesa, conforme nos demonstra Mazucchi-Saes (2005, p. 19, grifo nosso), pode ser visto como um desdobramento do arquétipo da Grande-Mãe, cujos aspectos

principais são concentrados nas ideias de fragilidade, uma personagem que necessita “ser conquistada e *protegida*”. Em harmonia, Petry e Silva (2004, p. 36-37) afirmam que “a donzela é uma representação universal da pureza, da beleza e da harmonia” e acrescentam que ela “tem o poder do encanto, de manifestação do belo, que não é sensual ou vulgar”. Em outras palavras, a princesa pode ser vista como “um retrato fiel daquela mulher elegante e recatada” (PETRY; SILVA, 2004, p. 08), isto é, a figura feminina idealizada pelo sistema patriarcal. A esse respeito, como afirma Randazzo,

Pearson acredita [...] que o padrão de arquétipos que escolhemos para que nos ajudem a moldar a nossa vida tem sido realmente diferente para homens e mulheres. Nas culturas ocidentais [patriarcais], as virtudes dos guerreiros estão associadas com a masculinidade e, portanto, os homens são empurrados para o arquétipo do Guerreiro [e do Herói] desde a mais tenra idade. Garotos ainda pequenos são encorajados a serem fortes e independentes [...]. As mulheres são encorajadas a serem educadas, sensíveis, gentis e carinhosas. Este papel continua no casamento, quando a mulher adota o arquétipo da Mãe, que mais uma vez exige educação e carinho (RANDAZZO, 1996, p. 123-124).

No entanto, como afirma Mazucchi-Saes (2005, p. 20 – grifo nosso), “é importante lembrar que as imagens arquetípicas *não estão presas a gêneros*. A sociedade está sempre em transformação de conceitos e valores [...]. Hoje, os papéis dos homens e das mulheres não estão tão demarcados como na sociedade tradicional”, isto é, a sociedade patriarcal.

Com efeito, se relembrarmos a maioria dos filmes animados da Disney sobre princesas, como *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *A Bela Adormecida* (1959), entre outros, observaremos que eles reproduzem as imagens arquetípicas da princesa como uma personagem bela, passiva e dependente, que precisa ser salva por um príncipe encantado, afinal, “*Que faria o Príncipe Encantado se não despertasse a Bela Adormecida no bosque?*” (BEAUVOIR, 1970, p. 228 – grifo nosso). Isso se deve ao fato de o sistema patriarcal se encontrar, na época dos lançamentos desses filmes, ainda muito forte².

Ora, o sistema patriarcal, de acordo com Zolin, designa “uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável” (ZOLIN, 2009, p. 206). A mulher, nesse tipo de sociedade, é oprimida, não tem voz ativa, deve obedecer aos homens da casa (o marido ou, na falta deste, o filho ou o pai), portanto, é submissa. Nas palavras de Bonnici (2007, p. 198), o sistema patriarcal “é definido como o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e da opressão social. É um vazio conjunto universal de instituições que perpetuam o poder e a agressão masculina”. Em harmonia, Tokita (2012, p. 11 - grifo nosso)

² É válido pontuar que o sistema patriarcal ainda encontra-se fortemente enraizado em algumas sociedades e culturas, como a estadunidense. Basta observarmos o protesto feminista “Women’s March” contra o presidente Trump. Como podemos observar no site *Hawaii News Now*, um dia após a eleição, 09 de novembro de 2016, um evento foi criado no *Facebook*, por Teresa Shook, com o objetivo de marchar em Washington D. C. como forma de protesto contra o candidato republicano. Enfim, mesmo com as inúmeras conquistas feministas, ainda encontramos raízes patriarcais.

afirma que “a tradição patriarcal tentava consolidar uma *imagem de mulher passiva, obediente, fiel, e, principalmente, silenciada*” – ou seja, todas as características que o arquétipo da donzela/princesa deve/deveria conter.

Vale dizer ainda que o patriarcado, de acordo com Beauvoir (1970), nasce na Idade do Bronze, determinando (e ainda determina) a divisão do trabalho por sexos e, ao mesmo tempo, marginalizando a mulher. A estudiosa francesa ainda relata que, no patriarcalismo, “a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual, dorme com escravas ou hetairas, é polígamo. [...] a opressão social [que a mulher] sofre é consequência de uma opressão econômica” (BEAUVOIR, 1970, p. 75 – colchetes nossos), visto que o trabalho feminino é igualmente escamoteado. O trabalho escravo, nesse sistema, é tido como “bem mais eficiente que o da mulher, esta perdeu o papel econômico que desempenhava na tribo” (BEAUVOIR, 1970, p. 78). A partir, então, da gênese do patriarcalismo, a participação feminina na sociedade fora apagada e a mulher oprimida.

Porém, em *Moana: um mar de aventuras* (2017), notamos o oposto dessas personagens idealizadas pela sociedade masculinista. Moana é forte, destemida, independente, corajosa e não precisa ser salva por um herói, porque ela é a heroína. Obviamente, as princesas da Disney começaram a se destacar como personagens fortes há algum tempo, com *Mulan* (1998), *Valente* (2012) e *Frozen: uma aventura congelante* (2013), mas é somente em *Moana: um mar de aventura* (2017) que podemos perceber o quanto a mulher ganhou espaço nas telas animadas da Disney como heroína, e não como princesa/donzela – afinal, Moana não é uma princesa, diferentemente de outras personagens como Elsa, de *Frozen*, que, apesar de ser uma personagem extremamente forte e corajosa, ainda é uma princesa. Alguns podem observar uma aproximação entre Moana e as demais personagens femininas, visto que o pai dela é o chefe da tribo, o que faria dela uma princesa, mas ainda assim não podemos classificá-la como tal, porque, a nosso ver, elementos que a caracterizam nos mostram o contrário: a personagem é heroína (da tribo e de si mesma) e, principalmente, torna-se, ela mesma, chefe da tribo (posto geralmente ocupado por homens).

Acreditamos que o fato de a personagem Moana ser retratada como heroína seja um reflexo evidente dos movimentos feministas. Para Randazzo (1996, p. 124) “Uma das conquistas realmente importantes do movimento feminista foi fazer com que as mulheres abandonassem os tradicionais ‘arquétipos femininos’ para experimentar a vida na condição de Guerreiro”.

O movimento feminista, evidentemente, “impulsionou os estudos sobre as mulheres em diversos períodos históricos” (FEITOSA, 2003, p. 07) e, assim, demonstrou que o patriarcalismo confinou a mulher “ao lar, [onde permaneceu] dedicada a fiar a lã e administrar a casa e, portanto, distante da vida pública e do centro das *decisões políticas e de poder*” (FEITOSA, 2003, p. 13 – grifo nosso). Em consonância, Chatagnier (2014, p. 25 – grifo nosso) afirma que “o homem sempre vive com vantagens, enquanto *a mulher deve se adaptar ao que lhe é imposto, e viver de acordo com os papéis sociais que lhe são destinados*”. Então, o feminismo, de acordo com Chatagnier, nasce

pela necessidade de questionar posições socialmente estipuladas, que não fazem sentido. As feministas, depois de um longo período de lutas, perdas e ganhos,

conseguem um lugar na sociedade e colocam a identidade feminina no mesmo patamar da masculina (CHATAGNIER, 2014, p. 22).

É por meio do movimento feminista, que dá voz às mulheres, que “muitos direitos foram adquiridos. O feminismo alcançou um lugar de destaque na cultura pós-moderna, pois a voz da mulher tem sido uma marca insistente em busca de reconhecimento” (CHATAGNIER, 2014, p. 64 – grifo nosso). Para Tokita (2012, p. 11), o feminismo “consolidou-se como a luta em favor da concessão da liberdade para os sexos”. Em suma, o feminismo surge como um modo de emancipar a mulher e, além disso, um meio para lhe dar voz, propiciar a igualdade entre os gêneros, como salários e direitos trabalhistas iguais.

Moana surge como uma necessidade de mostrar que a mulher pode ser heroína assim como o homem pode ser herói. Ela evidencia a igualdade entre os gêneros ao ser heroína e, inclusive, ao se tornar, ao final do filme, a chefe de sua tribo – é necessária uma digressão interessante: no final do filme, a fim de oficializar sua posição de chefe da tribo, Moana deveria colocar uma pedra, como que em um ritual, acima de outras pedras (dos antigos chefes da tribo). No entanto, ela coloca uma concha acima das outras pedras, cujo formato muito nos lembra o órgão sexual feminino. Podemos inferir que isso simboliza a igualdade entre os gêneros, as pedras metaforizando os chefes homens e a concha a primeira mulher chefe da tribo.

Ademais, Moana rompe com inúmeros estereótipos do sistema patriarcal, ainda em relação ao arquétipo da donzela/princesa. Entendemos o termo “estereótipo” dentro da perspectiva feminista, como sendo

conceitos, opiniões e crenças convencionais, geralmente muito simplificadas, que supostamente tipificam e se conformam a um modelo invariável e carente de qualquer individualidade. As representações culturais que estereotiparam e ainda estereotipam a mulher são consequência lógica da sociedade patriarcal. Na literatura e na mídia as mulheres ou são ausentes ou representadas em termos de sedução, objetos sexuais, feminilidade, dependentes, consumidoras e ocupadas com trabalhos domésticos, enquanto os homens mostram independência, autoridade e dominância (BONNICI, 2007, p. 80).

De acordo com Chatagnier (2014, p. 60), “a mulher deve ser bonita, deve andar bem arrumada, deve saber cozinhar, lavar, passar, costurar – e isso lhe basta para conseguir um bom casamento e, logo, um futuro digno como dona de casa”. Em *Moana: um mar de aventuras*, temos a construção de uma personagem que rompe com essa tradição patriarcal, justamente porque não busca um casamento (não há nem príncipe no filme), ela busca, ao contrário, salvar sua tribo. Com efeito, em alguns momentos específicos da narrativa fílmica, Moana alega não ser uma princesa, mas a heroína e chefe de sua tribo, o que certamente reitera o deslocamento da personagem do arquétipo de princesa e seu posicionamento no do herói.

Outra ruptura que podemos perceber é a questão da imposição da voz feminina. Chatagnier (2014, p. 26) afirma que “ser mulher é sinônimo de dependência, obediência e submissão, visto que não encontra forma de desvincular da figura feminina, estando

submetida às suas vontades”, em outras palavras, a mulher sempre fora silenciada por homens. Em relação ao seu pai, Moana tenta impor sua voz e, não obtendo uma resposta positiva, ela parte em uma aventura mesmo assim, demonstrando o quão independente é. Além disso, em muitos momentos do filme, vemos o discurso de Moana para com Maui, afirmando: “Meu nome é Moana de Motunui. Você subirá no meu barco, navegará por todo o mar e restaurará o coração de Te Fiti”. Moana, inclusive, afirma, duramente, que Maui não é seu herói, rompendo claramente a ideia de que uma mulher, a princesa, deve ser resgatada e salva por um homem. A personagem, por todo o filme, deseja ter sua voz ouvida e, ao final, consegue, porque, como sabemos, ela se torna a chefe de sua tribo com seu pai ainda vivo – podemos inferir que Tui percebeu que a filha seria uma melhor líder para a população da ilha, porque foi a única a ter coragem para enfrentar os mares e restaurar o coração de Te Fiti.

Por fim, mas igualmente importante, Moana rompe com os padrões de beleza que, por tanto tempo, foram (e ainda são) vigentes nas sociedades ocidentais. Moana é uma garota morena de cabelos crespos esvoaçantes, o que certamente a diferencia de inúmeras princesas da Disney, como Bela Adormecida ou Rapunzel. Conforme nos demonstra Bonnici (2007, p. 49), “os produtos comerciais (cosméticos, alimentos dietéticos e outros) perpetuam a procura do corpo ideal”. Além disso,

O corpo feminino idealizado pode provocar não apenas problemas de saúde, mas também uma *hierarquia social de beleza* que coloca as mulheres numa verdadeira competição umas contra as outras. *Essa hierarquia privilegia um corpo forte, branco e magro, e quem está longe desse ‘ideal’ perde a autoestima.* Historicamente o uso de cosméticos embranquecedores e lisadores de cabelos entre mulheres afro-americanas pode refletir a internacionalização da hierarquia racial. Além disso, toda essa hierarquia social pode relegar à periferia as mulheres gordas, negras ou defeituosas, as quais poderiam ter dificuldade para ter emprego ou salários altos (BONNICI, 2007, p. 49 – grifo nosso).

A mais nova personagem da empresa norte-americana vem para mostrar que todas as mulheres, independentemente de raça, etnia, cor, jeito do cabelo, peso, sexualidade, etc., podem ser princesas e/ou heroínas, justamente porque ela, sendo morena e tendo cabelos crespos, ratifica a inclusão de toda a diversidade física feminina.

Devemos observar, antes de nossas considerações finais, que a Disney não é pioneira no que diz respeito à representação/protagonismo da mulher pelo viés feminista. Como exemplos, podemos mencionar: i) a adaptação das telas dos games de *Lara Croft: Tomb Raider* para as do cinema, em 2011, distribuída pela Paramount Pictures, que evidencia a força e a coragem de uma mulher aventureira; ii) o filme *Catwoman* (2004), produzido pela Warner Bros, que apresenta como protagonista a atriz negra Halle Berry; iii) a adaptação da trilogia *The Hunger Games* (2012-2015), distribuída pela companhia *Lionsgate*, que nos mostra um mundo distópico, liderado por um ditador, que é vencido por uma mulher, Katniss Everdeen; dentre outros.

Desse modo, a temática feminista já é significativa no cinema há algum tempo; ao que parece, a particularidade do filme da Disney é que o próprio feminismo tornou-se produto

e passou a ser vendido junto com o filme, como igualmente acontece com *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, 2017, Warner Bros). De qualquer forma, ainda que haja um interesse comercial na produção de tais filmes, é interessante notar que o feminismo ganha corpo e notoriedade com essas produções, como que refletindo necessidades de nossos tempos.

Considerações finais

Com a narrativa do filme, podemos verificar que Moana, de fato, possui todos os atributos necessários que a caracterizam como heroína. A personagem não só possui em si os elementos da coragem, da força, da independência, etc., característicos do arquétipo do Herói, como perfaz todo o *monomito* de Campbell (1997), desde o chamado da aventura até o retorno à ilha e a conseqüente recompensa de ter toda a natureza restaurada. Além disso, e possivelmente o mais importante, Moana é uma das primeiras personagens femininas da Disney a desempenhar o papel clássico do herói. Como conseqüência, a heroína rompe com padrões, tradições e estereótipos, evidenciando que a mulher também pode ser herói. Moana chega aos cinemas para incluir não somente a mulher no arquétipo heroico, mas igualmente para incluir todas as mulheres no rol de personagens femininas da Disney.

Moana representa claramente um dos muitos discursos do movimento feminista, que diz: “o lugar da mulher é onde ela quiser”, justamente porque ela quer estar no mundo afora. Moana é, dessa forma, uma voz firme, que se coloca no mundo para experimentar o que, até pouco tempo, apenas o homem experimentava. Dessa forma, ela representa a igualdade de gêneros, isto é, que ambos, homens e mulheres, têm lugar na sociedade. Assim sendo, *Moana: um mar de aventuras* pode ser visto como um divisor de águas para a companhia norte-americana. Provavelmente, no futuro, ainda veremos filmes sobre princesas e heróis, mas esperamos ver igualmente mais filmes e mais literatura sobre mulheres fortes, heroínas, guerreiras e aventureiras.

MORAIS, G. A. L. F. From Princess to Heroine – the Female Character’s Transformation into Hero in the Movie *Moana: An Ocean of Adventures*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 139-154, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHATAGNIER, J. C. *O gênero em questão: crítica e formação nos Bildungsromane The secret Life of Bees, de Sue Monk Kidd, e Sapato de salto, de Lygia Bojunga*. 186f. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2014, p. 10-72. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122242/000813195.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

DAVIS, C. Maui woman starts what could be largest Trump inauguration movement. *Hawaii News Now*. 2017. Disponível em: <http://www.hawaiinewsnow.com/story/34198283/maui-woman-starts-what-could-be-largest-trump-inauguration-movement>>. Acesso em 12/06/2018.

FEITOSA, L. C. História, gênero, amor e sexualidade: olhares metodológicos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 13, p. 01-29, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109467/107941>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

MAZUCCHI-SAES, P. Imagens míticas na publicidade. In: RAMOS, C. (Org.) *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas: Alínea, 2005. p. 13-41.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade; Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

PETRY, H.; SILVA, R. D. O. Os arquétipos nas propagandas de revistas femininas. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004. Porto Alegre: Puc Rio Grande do Sul. p. 1-15. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/modos_vida/07_arquetipos_rev_fem.pdf>. Acesso em: 12 jun 2018.

RANDAZZO, S. *A criação de mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TOKITA, J. F. *A mulher na mitologia e dramaturgia irlandesa: o feminismo no mito de Deirdre, em peças de John M. Synge e Vincent Woods*. 221f. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas Universidade Estadual Paulista, 2012. Disponível em: <http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/julianafigueiredo.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 2017 – 242.

Filmografia

MOANA: UM MAR DE AVENTURAS. Direção: John Musker, Ron Clements e outros. Produção: John Lasseter. Intérpretes: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Rachel House e outros. Roteiro: Jared Bush, Ron Clements e outros. Música: Opetaia Foa'i e Mark Mancina. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 2017. 1 DVD (107 min), widescreen, color.

Recebido em: 25 mar. 2018

Aceito em: 17 mai. 2018

Um texto-de-leitura de Carlos Drummond de Andrade

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI*

RICARDO MARQUES MACEDO**

RESUMO: “tirar um livro da estante, abri-lo [...] é avançar paralela e simultaneamente um desejo” – explica Silviano Santiago (1967) – “de escrever outro texto, seguir elaborando um texto-de-leitura que se vai descrevendo em nossa memória.” Baseando-nos em alguns conceitos da semiótica greimasiana, o presente estudo analisa alguns poemas de Drummond, para demonstrar como, dentro de um conjunto determinado, remetendo-se um ao outro, os poemas selecionados se relacionam em texto-de-leitura como partes de uma narrativa própria.

PALAVRAS-CHAVE: Drummond de Andrade; Lírica; Semiótica; Texto-de-leitura; Tradição.

ABSTRACT: “to take a book from the shelf, and open it [...] is to develop parallel and simultaneously a desire” – explains Silviano Santiago (1967) – “to write another text, to continue to forge a text-of-reading that it has been described in our memory”. Based on some concepts of greimasian semiotics, this study analyzes poems of the Brazilian poet Drummond de Andrade to demonstrate, within a given set, how the selected poems in a text-to-read are related as parts of a narrative itself.

KEYWORDS: Drummond de Andrade; Poetry; Semiotics; Text-of-reading; Tradition.

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra – 78300-000 – Tangará da Serra – MT – Brasil. E-mail: tymiyazaki@gmail.com

** Doutor em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra – 78300-000 – Tangará da Serra – MT – Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

Em 1976, o crítico Silviano Santiago abre seu trabalho sobre Drummond apontando que este é “o único autor brasileiro que conseguiu até hoje ter sua obra mais que escrutinhada e analisada, interpretada exaustivamente por seus contemporâneos.” (SANTIAGO, 1967, p. 25). E isso para justificar seu –novo- ensaio sobre o poeta e dizer da dificuldade em fazê-lo. Seus poemas “já vêm carregados de significação **suplementar**”, frisa, de maneira que “é impossível quase uma abordagem **inocente**” como “de qualquer texto escrito de 1922 até hoje.” (SANTIAGO, 1967, p. 27; grifos do autor). Recorda, porém, que “Retirar o livro da estante, abri-lo [...] é avançar paralela e simultaneamente um **desejo**” – explica- “de escrever outro texto, é ir elaborando um texto-de-leitura que se vai escrevendo na nossa memória.” (SANTIAGO, 1967, p. 28; grifo ao autor). É esse segundo texto que nos impulsionou, agora, a salvá-lo do esquecimento, trabalhando sobre um pequeno conjunto de poemas do poeta, agrupados por nossa memória afetiva.

A perspectiva que nos fundamenta se reconhece, em princípio, nesta citação de um crítico mexicano; assim abre José Javier Villarreal seu ensaio sobre a literatura na América Hispânica:

Isso me faz lembrar, porque temos a capacidade de imaginar e construir um passado, que a poesia hispano-americana sempre esteve aí (VILLAREAL, 2018, p. 37)¹.

Não para falar de como ela aparece em manuais de literatura, mas da história de um amante do literário que se apaixonou e segue apaixonando-se ao longo de sua vida. Desenha, em ziguezague entre diferentes países da América, entre esta e a Europa, caminhos de seus encontros que contribuíram para construir sua rede particular de livros e autores de ambos os lados do Oceano. Rede em que, misturando-se, iluminando-se, contradizendo-se, eventos, fragmentos, poemas, personagens, obras alimentam a sua memória do coração. Assim criou sua tradição própria:

Uma tradição que reinventa sua tradição, que se relê constantemente, mas sempre acrescentando à margem, intervindo no texto, numa dinâmica que o prolonga e modifica. Um presente com uma vocação para o futuro que inventa e reinventa um passado que o justifica e o leva a descobrir uma realidade, a sua realidade².

Essa experiência pode aplicar-se muito apropriadamente a um domínio mais restrito. Paralelamente à fortuna crítica de um escritor, por sua vez cada leitor cria a sua história de leituras. Sua lembrança afetiva desperta o desejo de praticar uma nova escritura, talvez ou não sempre exatamente poética, mas em que se deixem falar suas vivências de leitura e releituras. Um universo em que textos foram se juntando, convidando-se, em uma teia de remissões, retomadas, ao redor de algumas ideias, de algumas emoções, de algumas figuras

¹ No original: Me da por recordar, porque tenemos la facultad de imaginar y construir un pasado, que la poesía hispanoamericana siempre ha estado ahí.

² No original: Una tradición que reinventa su tradición, que se relea constantemente, pero siempre agregando al margen, interviniendo el texto, en una dinámica que lo prolonga y modifica. Un presente con vocación de futuro que inventa y reinventa un pasado que lo justifique y lo lleve a descubrir una realidad, su realidad.

que de alguma maneira lhe retiveram a atenção, a capturaram, a sequestraram. De maneira que um capítulo, um poema, um evento o conduza sempre a outro, em uma intertextualidade, uma interdiscursividade própria, particular a cada momento. Funcionando como fragmentos de uma totalidade, tais elementos configuram um conjunto que adquire o caráter de sistema – mais ou menos fechado, ou provisoriamente fechado, pode acolher novos aportes – que se estrutura como domínio e matriz de relações várias. Uma delas é a narratividade. A narratividade não somente no sentido greimasiano, como nível constitutivo de todo e qualquer texto, mas a que a leitura estabelece entretecendo os componentes do sistema, em seus efeitos de sentido.

Talvez seja oportuno mencionar (para entender-se melhor do que falamos) que essa metodologia a utilizamos em outros momentos. Citamos um, o mais antigo. Nele toma-se como elemento matriz a voz enunciativa em novelas/romance de Guimarães Rosa: *O recado do morro; Uma estória de amor. Festa de Manuelzão; Cara-de-Bronze e Grande sertão: veredas*. Na primeira, a voz em terceira pessoa fala do e no lugar do protagonista; na segunda, domina o discurso indireto livre; a terceira mescla narração em prosa, cena teatral, roteiro de cinema, nota de rodapé; e ,finalmente, no romance, o protagonista conta a um interlocutor calado mas ali presente o seu passado, refletindo metafisicamente sobre a vida. Nesse percurso, um personagem vai ganhando realidade passo a passo, sem corpo, sem nome , mas uma personagem rosiana e sua história singular: aquele que a princípio não tem voz, que é capaz de falar só em fluxo interior, o que, calado, se faz falar em fala alheia, para, finalmente, ser dono único da voz enunciativa.

Nessa linha de reflexão, no presente artigo tentamos encontrar uma narrativa que desabrocha, através de nossa leitura, de entre um pequeno conjunto de poemas de Drummond, cuja aproximação entre eles pode se apoiar resumidamente nas seguintes características: *pathos* metafísico da enunciação, a cena do sujeito surpreendido por um “acontecimento” (Greimas e Fontanille), e a figura da pedra. Organizaremos a nossa reflexão sob a forma de notas/tópicos, que seguem, abaixo, numerados.

1. No percurso narrativo que propomos, situamos como núcleo “A máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), cuja análise traça o caminho da abordagem dos demais poemas. A esta obra seguiram, de 1953 a 1959, *Fazendeiro do ar, Vida passada a limpo e Novos poemas*. Período após a ditadura de Vargas, das duas grandes guerras, do fascismo, da guerra civil espanhola. Quando, pois, chegava Drummond aos sessenta anos, publicava as quatro obras poéticas denominadas “O quarteto metafísico”, por José G. Merquior (1975), cuja avaliação sintetizamos a seguir.

Elas pertencem a uma fase específica de seu estilo, a da segunda maturidade. Este terceiro período de sua produção poética se situa nitidamente sob a hegemonia do lirismo da interrogação existencial e filosófica; não restritamente como experiência individual, antes como reflexão sobre a condição humana. Recusa-se a tirar da constatação do desconcerto do mundo uma conclusão barroca: o sentimento trágico da existência. “Faz muito que aprendi a rir”, diz o poeta. Num mundo que não tem sentido – anticósmos grotesco - nenhuma

substância do eu pode existir. A existência se burla do sujeito e de sua continuidade. Portador de um “vazio interior”, surdo aos acordes da natureza, o homem se torna triste ou se enfurece. A tristeza, porém, não se limita ao humano: atributo de todo o universo, é uma qualidade inerente à vida da matéria. Distanciando-se de toda teodiceia, Drummond deplora o mundo, não o justifica. Mas persiste a consciência comovida dessa “paixão inútil” que é o homem; do homem para sempre separado das antigas certezas, atormentado pelo gosto amargo de sua nudez ontológica e, não obstante, ainda orgulhoso de sua sede de permanência. Este é o contexto histórico e o contexto poético do poema “A máquina do mundo”.

2. A dimensão física desse longo poema se explica: trata-se de uma narrativa com seu narrador em primeira pessoa, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado amalgamados, sobre um acontecimento extraordinário. Um evento com seus atores, com início, clímax e fechamento. Com o espaço claro e o tempo determinado: uma região de Minas Gerais, à chegada da noite. O narrador conta que, quando numa tardezinha, percorria um caminho pedregoso, foi surpreendido por um acontecimento inusitado. Mas esta narrativa se apresenta marcadamente modalizada: por seu aspecto terminativo, de finalização. Ela é o fecho de outra que se iniciou há muito tempo, com o protagonista certo e o objeto determinado: a busca do conhecimento do mistério do mundo. Quando, já decepcionado de seu longo e árduo trabalho, o surpreende a máquina do mundo que lhe oferece o objeto perseguido.

É possível, pois, ver em “A máquina do mundo” o fechamento de um percurso aberto pelo seu poema mais conhecido, publicado em 1930, na juventude: “No meio do caminho...”. A aproximação entre os dois poemas se deve, de imediato, ao reconhecimento de dois motivos básicos do enunciado: o caminhar e o encontro. Mas não seriam fundamentalmente a razão de sua fortuna, mas uma característica formal – um sintagma, simples, denotativamente sem complicações – que, ao ser trabalhado por uma reiteração aparentemente sem complexidade, cria uma atmosfera emocional que se mantém em suspensão. O *pathos* na enunciação, de alguém que se surpreende pela permanência, insistente em seu espírito, do visto. Poder-se-ia pensar esse poema como a prefiguração do trajeto lírico de Drummond, nessa busca persistente ao longo de sua vida, e que em *Claro enigma* adquire uma cor que, ainda que distinta, está anunciada na segunda estrofe do primeiro poema, como veremos.

Se pretendemos traçar um percurso lírico dentro desse tema, é interessante observar que o mais importante não parece recair, neste primeiro momento, sobre o objeto – a pedra no caminho – mas no sujeito, sujeito da percepção do objeto e da enunciação de seu efeito. O mais relevante é a tensão que se instala entre, primeiro, o sujeito da percepção e o objeto no nível do enunciado; em seguida, entre o sujeito e o vivido no nível da enunciação. Com relação à primeira, a bipartição do enunciado – “havia uma pedra/ no meio do caminho” – com sua reiteração em ordens lineares distintas marca a persistência do visto, persistência que se sublinha em perspectivas assim criadas, a partir das quais se avalia a experiência. A inversão, a bipartição da oração, a manutenção de sua unidade são jogos de pontos de vista, como que avaliando cada olhar, para surpreender ou não o mesmo, no nível do enunciado, do relato, do fato.

Por outro lado, na enunciação se instala igual tensão entre o acontecimento no passado e sua lembrança no presente que promete estender-se: “jamais esquecerei.” Nesses cruzamentos, na lembrança parece ser o objeto que se lança em direção ao sujeito, impondo-se a ele, impondo-lhe a sua existência, embora simule estar aí simplesmente e ser o sujeito o que capta essa presença, sem se propor isso.

Contrapõem-se na segunda estrofe, de uma parte, a subjetividade manifestada no recordar; por outra, a confissão de um trabalho contínuo – “[retinas] tão fatigadas” – e, ao mesmo tempo, da incapacidade de percepção material perfeita na captação de seu sentido. Os olhos não bastam. Daí que, de repente, o sujeito se dê conta de que é necessário reconfigurar o visto, ainda que não saiba como. Na enunciação se assiste a uma dinâmica em que o exterior se faz interior: apoiado no tempo que agora é lembrança, uma nova paisagem se configura onde a imersão e emersão no simbólico levam à suspeita dessa dimensão como necessária à apreensão do conhecimento do mundo.

3. Nesse sentido, é curioso que em 1948, fazendo parte do quarteto metafísico, o seu livro *Novos poemas* se feche com um poema-prosa denominado “O enigma”. Uma peça instigante nesse conjunto. A memória de leitura encaminha imediatamente a atenção para a conversão da perspectiva: o objeto do primeiro poema faz-se agora sujeito, a partir de cujo ponto de vista a cena se contempla. E o sujeito comparece como objeto. As pedras são submetidas a uma singularização: antropomorfizadas, a elas, caminhantes, barra o caminho “uma forma obscura”, que em “nada se assemelhava às imagens trituradas pela experiência”. Além de obscura, essa forma é sombria. As pedras, assim surpreendidas, tentam descobrir o que acontece mas a única palavra que lhes parece adequar-se melhor, além da “não-definível” *Coisa*, com maiúscula, é *enigma*. A partir desse conceito procuram, empaticamente, descobrir, imaginar o possível interior da *Coisa* – “talvez a enorme *Coisa* sofra na intimidade de suas fibras” – baseando-se em sua própria experiência de alguém que se petrificou *no esforço de compreender*.

Drummond cria uma sequência de imagens muito sugestivas a partir da figura da pedra: o enigma traz em si uma maldição, a si mesmo, e aos outros. Incapaz de decifrar-se a si próprio, incognoscível em si, a maldição alcança também a quem tenta decifrá-lo. A busca do conhecimento não significa movimento, conduz, pelo contrário, à petrificação; significa não ganho mas perda, da inteligência e da sensibilidade. Daí, nesse lamento da pedra-vítima – vítima do objeto e de sua ânsia em desvelar o mistério (“pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la”) – toda uma atmosfera lírica se instala, em que o desejável seria o movimento, um movimento natural, simples “do dia dos ventos, e dos pássaros, e do ar pululante dos insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da própria capacidade universal de corresponder-se e completar-se que sobrevive à consciência.” Tentam as pedras, por conseguinte, descobrir onde peca o enigma: “O mal de enigmas é a incapacidade de decifrar-se a si mesmos.” De onde a conclusão: o enigma paralisa o mundo. E, assim, a pedra inteligente e sensível, trocando de posição com a *Coisa*, volta a ser a pedra enigma do primeiro poema.

E na contemplação desse instante, fixam-se as pedras – para sempre- no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estuafatos e pobres seixos desgarrados (ANDRADE, 1988, p.197).

4. A paisagem é quase a mesma, quase a mesma a cena de “A máquina do mundo”. Em “O enigma”: anoitecer, luz da lua, canções dolentes, serras abrutadas, um caminho por onde se movem os sujeitos, quando são surpreendidos por uma “forma obscura”, uma “coisa sombria”, a *Coisa*. Em “A máquina do mundo” os primeiros versos contextualizam *in media res* a personagem:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos (ANDRADE, 1988, p.245).

O leitor de Drummond logo reconhece a estrada de Minas na cidade de Itabira, não porque saiba que é a cidade de origem do poeta, mas porque se lembra de “Confidência do Itabirano”:

Confidência do Itabirano

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

[...]

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive outro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(*Vida passada a limpo*) (ANDRADE, 1988, p. 272)

Um retrato econômico, sintético, direto. Uma busca de um determinismo imaginário, poético entre o espaço e o sujeito: “Alguns anos vivi em Itabira./Principalmente nasci em Itabira.” Como uma esfinge Itabira dita o destino à criatura: “sou triste, orgulhoso”; a conclusão negada: sem porosidade, a comunicação truncada, “sou triste”, iniludível: “de ferro”. Uma correspondência inamovível: as calçadas de ferro correspondem a almas de ferro. Daí a intransitividade alheada.

Em uma – primeira – estrofe um quadro. Uma definição. Que se retoma na última. Na primeiro, nos versos introdutórios, a reiteração da mesma estrutura frasal, simples, elementar: sujeito implícito, predicado, objeto. O tempo verbal, pretérito perfeito: sucinto, em uma olhada do presente para um passado completo, fechado. Por completo, pode permitir-se voltar na última estrofe em um verso tripartido: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas.” No

verso final a definição, em que o presente narrativo, em aspecto durativo, marca a diferença: trajeto deturpado, interrompido, não desejado. Com o tempo verbal se indica o resultado, no que se transformou, o que é: “funcionário público.” O leitor que conhece a história brasileira e a biografia de Drummond logo reconhece, na primeira estrofe, as etapas econômicas do país; na segunda, a realidade econômica no interior de Minas Gerais: a família do poeta era realmente proprietária de terra. E no desenlace: a história de Drummond: deixando Itabira em direção ao Rio de Janeiro, onde trabalha sempre como funcionário público, até aposentar-se.

Apesar de que o poeta se defina aí por uma não-porosidade que lhe dificulta a comunicação com os outros (“essa cabeça baixa”), ela não lhe impede a comunicação consigo mesmo. Tanto que, se essa Itabira o destinou a ser de ferro, ela mesma – segundo o poeta – lhe outorga como herança – “doce”, qualifica – o desejo do afeto. Vontade que se expressa em uma lista de mimos a presentear, os quais não por acaso são lembranças, objetos metonímicos de Itabira. E que ele transfigura em objeto de comunicação com o outro e de outro lugar: “te trago”. Mas a surpresa a quem vai pelo fluxo dessas “lembranças” circuladas, é o fecho da estrofe: herança igual são “este orgulho, esta cabeça baixa.” Imagens de contenção, de valor assumido, numa circularidade que se possa talvez ver nesse movimento da cabeça que volta para o corpo, para o mesmo ponto de saída.

O poético, porém, não está nessa identificação biográfica, senão na identidade criada no e pelo poema. Por isso o que vale é o desfecho do poema: “Como dói!” A força do lugar de origem se resguarda em Drummond ainda que como perda: a força matriz, motriz, da mãe-terra-pedra.

5. Em “A máquina do mundo”, a cena é quase a mesma de “O enigma”. Porém não mais “luar” nem “dolentes canções”.

e no fecho da tarde um sino rouco
se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas
lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado, [...] (ANDRADE, 1988, p. 245).

A narração começa por “E como eu palmilhasse vagamente”, que introduz, como que explicativo, um encadeamento de índices – sua maneira de caminhar, o empedrado da estrada, a tarde com o seu sino, as aves, o céu – para somente, ao final, encerrar-se a enumeração com a referência ao sujeito – “meu próprio ser desenganado” – e estabelecer a percepção, de uma parte, da integração de todos os elementos mencionados e, por outra, de uma causalidade, sublinhada pela oposição do modo subjuntivo – três vezes – ao modo indicativo para referir a ocorrência do evento inesperado. Ou seja, como se essa circunstância (indicada pelos subjuntivos) fosse necessária para que se desse o acontecimento incalculável. Por que a Máquina se manifesta somente então e em circunstâncias tais?

Trata-se de um longo poema de 32 estrofes, marcadas pela regularidade formal de tercetos em decassílabos brancos, com acentos normalmente na quarta, sexta e décima sílaba;

enjambements recorrentes não só entre versos mas entre estrofes; um encadeamento rítmico determinando um estado patêmico específico. A longa extensão dos versos – nobres – encontra equivalência na expressão linguística: o primeiro período abarca quatro estrofes; o segundo, oito; o terceiro, quatro; o quarto, sete; o quinto, sete e o sexto, somente duas. A leitura se apoia no andamento assim construído, ao mesmo tempo em que uma dinâmica tensa se implanta entre pausas e não pausas, desencontradas ao se sobreporem em diferentes patamares do texto.

Combinação de decassílabos-tercetos-períodos extensos e *enjambements*, um jogo entre cortar e religar impõe uma postura, uma gestualidade, na moldura enunciativa da leitura. A repetição não é simples repetição mas descontinuidade que suporta a persistência. Casando-se com orações extensas, o andamento em lugar de leve se faz pesado. A eleição de palavras vai para a mesma direção; além da paroxítonas que se prolongam (*palmilha*se, *vagamente* uma estrada de **minas**, *pedregosa*, *misturasse era pausado*, *pairasse*) reforçando a regularidade icônica do ritmo ditado por “passos pausados e ásperos”. A isso vogais abertas colaboram compondo o fundo. O que se apreende no nível suprasegmental se corrobora na escolha do léxico, em que se destaca um *sermo nobilis*, configurando metaforicamente um estado psíquico em uma atmosfera elevada.

5.1 Por onde caminha a personagem? Por uma estrada de que não se diz onde começa, tampouco onde termina, ou aonde leva. Uma linha que só se segmenta para fazer caber o evento inusitado. Não em uma “empedrada estrada” mas “uma estrada de Minas, empedrada”. Não se descreve o espaço, mas se busca, aponta seu sentido. O mesmo ocorre quando se refere diretamente à região: é Minas Gerais. E talvez, mais especificamente, da cidade “mineral” de “A confissão do Itabirano”. Apesar da falta de porosidade apontada nesse poema, e apesar falar do centro da cultura, da civilização do país, é a Minas a que se volta, invocando-a, em sua angústia: “de gente que, de humilde, era orgulhosa/ e fazia da crosta mineral/ um solo humano em seu despojamento” (“Prece de mineiro no rio” – *A vida passada a limpo* – ANDRADE, 1988, p.279) Desejando talvez recuperar a inteligência e a sensibilidade perdidas, a que aludem as pedras de “O enigma”, devoradas pela nova esfinge da cidade moderna?

5.2 A caracterização espacial abre uma isotopia que se desdobra em ramificações metonímicas, como a isotopia da dificuldade do sujeito que assim aspectualiza a sua ação: *palmilhar* é caminhar passo e passo, sublinhado em *vagamente*; *pausado*, *áspero*, *murmurar* indicam ausência de energia. Apesar de que o espaço seja amplo, aberto, em expansão, tendo abaixo a estrada, acima os montes que, porém, não restringem a amplitude mas apontam a outra dimensão: cósmica? A personagem não sobe aos montes, lugar prototípico de manifestação divina. Situa-se no lugar da necessidade de transcendência, do conhecimento mais além do visível, como lembra o sino rouco.

Essa área espacial não é vazia: povoa-a sensorialmente o som do contato físico do sujeito com as pedras (*murmúrio* dos sapatos) a que corresponde o badalo do sino, confirmando as equivalências. O sino soa desgastado, por um tempo decorrido, por atos vãos repetidos, como pausado e seco se faz o caminhar. Nesse espaço quase sem movimento, de cor disfórica, entre

o céu “de chumbo” e a terra empedrada como “formas negras” que se diluem, “aves pairam” quase estáticas. Essa disforia convém ao momento do evento: terminativo, depois do transcurso do dia; como secos soam os passos, como rouca soa o sino, assim o dia caminha para o fim.

Através da imagem de totalidade que se tece em rede de correspondências reatando fios – o visual, o auditivo, o sensorial – resulta a percepção de que o problema é inerente ao homem como integrante da matéria global do universo. O sujeito se dá conta, a partir da sua perspectiva, de sua adequação necessária como se tudo contribuísse para um só centro e o confirmasse: “na escuridão maior, vinda dos montes e de meu próprio ser desenganado”. Essa ordem discursiva, em que o circunstancial soma um elemento ao outro, parece obedecer antes a uma configuração do sentimento decepcionado que envolve a todos e a tudo. Em três tercetos, frisa-se, pois, desta maneira a incidência do discurso sobre o sujeito e não no acontecimento.

5.3 O evento só ocorre na quarta estrofe, justificando-se por que, no discurso poético, não provoque espanto o caráter extraordinário do que se narra. A aparição da máquina ocupa parcamente um só verso, o primeiro, da quarta estrofe, de forma direta, sem mais detalhe e sem pressa – “a máquina do mundo se entreabriu”; os versos seguintes do terceto se apressam a voltar ao que importa, ao sujeito, ao destinatário da oferta da máquina, em seu estado de pouca receptividade – “para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia” – marcando, portanto, a modalização terminativa da narrativa.

A focalização da máquina na quinta estrofe se processa graduando: a máquina se entreabre, já está aberta, a oferta está na mesa, e os termos para referi-la pertencem ao *sermo nobilis*: “majestosa e circumspecta”, de postura conveniente por isso comedida e distanciada. Ao contrário do humano, em que tudo se mistura, no divino reina o puro. Assim também sua voz – “sem emitir um som que fosse impuro” –, numa atitude educada – “nem um clarão maior que o tolerável/pelas pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto”. Novamente a focalização desliza da visão do destinador para o destinatário, onde a narração retoma a investigação fracassada pela natureza do objeto – “toda uma realidade que transcende/a própria imagem sua debuxada/ no rosto do mistério, nos abismos.”.

O doador se pauta por um cuidado de manipulação: um tom de voz, um movimento calculado de apaziguamento: “em calma pura” “o convida”; consciente das razões da resistência e da falta de receptividade: “a quem de os ter usado os já perdera/ e nem desejaria recobrá-los,/ se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiro tristes périplos”. Porque o convite é uma exortação – não um razoar – a que se recuperem (com força total) as competências humanas (a sensibilidade e a inteligência diriam as pedras de “Enigma”?) e a que as aplique ao conhecimento do que o destinador chama de “a natureza mítica das coisas”. O discurso do doador procura, portanto, adequar-se ao desencontro entre dois estados passionais.

A narração prossegue, focalizando a máquina em sua fala somente alcançável pelo eleito em uma epifania, inaudível aos profanos conforme o formato tradicional: a aquele lhe fala, ainda que “voz alguma/ou sopro ou eco ou simples percussão/atestasse que alguém, sobre a montanha,/a outro alguém, noturno e miserável,/em colóquio se estava dirigindo”.

Da mesma forma, a comunicação em que se doa ocorre em um lugar como que um protótipo rebaixado: “e me chamou para seu reino augusto,/afinal submetido à vista humana.” Referida esta natureza misteriosa do destinador, o discurso da enunciação insiste na condição do destinatário: “[...] outro alguém noturno e miserável”.

Como é o discurso da máquina? Em quatro estrofes, a máquina se apresenta como o detentor de todo saber, de si mesma e da condição humana. E mais, sabe que o buscado “jamais se mostrou” porque, de maneira deceptiva, manipulava o sujeito e num jogo de sedução: “nunca se mostrou,/mesmo afetando dar-se ou se rendendo,/e a cada instante mais se retraindo”. O destinador reconhece isso, mas, sentindo que o outro lhe escapa, reforça pedagogicamente seu trabalho, como o padrinho em um culto iniciático, com uma sequência de três verbos: “olha, repara, ausculta”. Primeiro, a simples percepção física, seguida de uma reconfiguração da cena, para depois buscar o oculto, atravessando a fronteira do visível. E no resumo do trabalho do sujeito – “a pesquisa ardente em que te consumiste” – está pressuposta a prova positiva de qualificação, e o cumprimento igualmente positivo do contrato aceito no encontro com a pedra, do primeiro poema. Mas, ao oferecer ao sujeito o prêmio, segue jogando com variáveis veridictórias, como indicia a nova tripartição com que gradua a enumeração das ações, até atingir o ponto nevrálgico da emoção: “vê, contempla,/abre teu peito para agasalhá-lo.”.

Mas, desde a estrofe 17 até a 22, são três onde o narrador volta a relacionar as experiências vividas, sempre de forma deceptiva: um mundo já despovoado de mitos, e que traz imanente a morte. Isso, conclui o narrador, é o que se lhe apresentou “tudo se apresentou nesse relance” da epifania. Por isso, o reconhecimento esperado pelo destinador, do dom e de seu valor enquanto tal, não ocorre tanto no relato como no discurso. A recusa vem preparada desde o início, em que a enunciação deposita seu foco de interesse não no destinador mas no sujeito humano.

Depois desse discurso dominado pela paixão do desengano, abre-se um novo momento a partir da estrofe 24, que se inicia por “Mas, como eu relutasse em responder...” Como segue uma oração explicativa com a mesma estrutura da abertura do poema, é impossível não ouvir-se um eco como se marcasse uma nova etapa do relato, tão importante quanto a anterior. O discurso, porém, parece apoiar-se em um andamento que não flui. O esquema narrativo é o mesmo, o narrador volta a referir-se ao acontecimento, mas logo retorna aos argumentos do sujeito: “pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,/a esperança mais mínima — esse anelo...”. estado sintetizado em “neutra face” em que não se reage ao chamado. Expressão com que o eu lírico pensa possível figurar a si mesmo como já outro ser. Tanto que, “como se um dom tardio já não fora/ apetecível, antes despiciendo”, usando o mesmo recurso retórico anterior, a máquina o convida a ver, a contemplar; o interlocutor, no entanto, “baixa os olhos”, cortando pontualmente o canal de comunicação visual que nega entrada à comunicação verbal.

Contra à “face neutra” do interlocutor, a máquina é puro discurso. Por isso, muito significativo que a sua derrota se assinale pelo corte da voz. Sem voz, por isso, “a máquina do mundo, repelida, /se foi miudamente recompondo”. O encontro já

terminara e, como convém, o prazo epifânico, como indica fortemente o tempo que volta a ser referido, através da retomada – circular – das figuras do início do poema: “A treva mais estrita já pousara sobre a estrada de Minas, pedregosa”. Concomitante à retirada da cena do destinador – “enquanto” – o sujeito retoma sua caminhada, mas não indiferente ao ocorrido. Este é algo que não se descarta, por isso persiste na memória e no sentimento: “enquanto eu, avaliando o que perdera,/seguia vagaroso, de mãos pensas.”

Considerações finais

Cada leitura escolhe a sequência dos poemas. A priori e durante. Qualquer que seja o ponto de partida, seu sentido só se completa ao assimilar ecos dos demais; as figuras, as estratégias discursivas, opções lexicais, escolhas formais, as diferenças e a similaridades ditam o efeito de sentido poético. Qualquer que seja a leitura dos poemas de Drummond selecionados neste momento, cremos que, na narrativa que aqui desenhamos, permanece um esquema básico. O relato parte da situação inicial no poema “No meio do caminho...”, onde se encontram todos os componentes fundamentais e se fecha com “A máquina do mundo”. Mas a trama nessa leitura parte do poema maior e vai fazendo ecoarem os demais do conjunto. No percurso – no relato e na trama – se marca o aspecto incoativo do primeiro e o terminativo do segundo. O implícito no poema da pedra no caminho desabrocha como num longo monólogo em *flashback* do sujeito, em que se amalgamam as provas fundamental e de reconhecimento da narrativa, e se enfretam máquina e o homem agora assumindo ambos o papel actancial de destinadores julgadores. Cada qual do outro e de si mesmo.

O poema em prosa “O enigma”, mais que enquadrar-se no encadeamento narrativo como uma função no sentido proppiano, pode localizar-se num patamar superior do texto-de-leitura. Uma dimensão, denominar-se-ia, suprasegmental que dita e resume o *pathos* enunciativo que envolve também os demais poemas. Uma alegoria, talvez, em que as personagens permutam em quiasmo posições e funções, em um reflexo em espelho. Da mesma forma que os poemas que evocam Minas Gerais ou Itabira se identificam como indiciais, que enriquecem a caracterização do protagonista e explicitam o pressuposto na longa trajetória que desencadeia o encontro deceptivo com a máquina.

Sempre se relaciona “A máquina do mundo” seja ao Canto X, d’ *Os lusíadas*, seja a *Divina Comédia*, de Dante nos quais se dá, assinala Donizete Pires (2006:113), “a representação alegórica de um mundo poeticamente idealizado e ideologicamente mantenedor de valores como a Igreja, a Monarquia, o expansionismo, o absolutismo e outras certezas absolutas (ainda que sempre abaladas pela racionalidade em crise).” Em Drummond, porém, conclui o crítico, “Moderna e contemporaneamente, é a constatação do esfacelar-se de todas as certezas, a instauração da dúvida, a recusa de toda maravilha e de qualquer resolução mágica e mítica.” Daí caberem, como epílogo da narrativa assim traçada entre os poemas, dois poemas de suas primeiras obras: de *Pântano das almas*,

Segredo
[...]
Suponha que um anjo de fogo
Varresse a face da terra
E os homens sacrificados
Pedissem perdão.
Não peça. (ANDRADE, 1988, p.51).

E de *Sentimento do mundo*:

Noturno junto à janela do apartamento
[...]
A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
Na escuridão absoluta,
Como líquido, circula. (ANDRADE, 1988, p.75).

Nesse percurso, a personagem resultante é, não somente a que aparece no poema final, mas aquele que faz recordar o que estava embrionário em “No meio do caminho havia uma pedra...”; pedra que quase se petrifica como as pedras de “O enigma”, cuja decepção atinge objeto e sujeito da procura, dessa procura que lhe torna as “retinas tão fatigadas”, que carrega o tempo todo a perda de sua Itabira, perdido na cidade grande e no final na escuridão maior, vinda dos montes e de [seu] próprio ser desenganado.

MIYAZAKI, T. Y.; MACEDO, R. M. A Text-of-Reading by Carlos Drummond de Andrade. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ANDRADE, C. D. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1988.

_____. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Ed. Ampliada por E. Ferraz. São Paulo: Moreira Salles, 2010.

MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1975.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In FERNANDES, M. L. O, LEITE, G. M. M. Y BALDAN, M. L. O. G. (Coord.) *Estrelas extremas*. Ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

SANTIAGO, S. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

VILLARREAL, J. J. Un lugar donde habitar. *Quimera: Revista de Literatura*, s/v., n. 412, p. 37-42, abr. /2018.

Recebido em: 19 fev. 2018

Aceito em: 11 mai. 2018

Movências do corpo-espaço na poesia brasileira contemporânea

DOUGLAS ROSA DA SILVA *

RESUMO: O presente artigo, assentado sob um viés literário comparatista, concatena específicas produções da poesia brasileira contemporânea aos estudos que perpassam a discussão acerca do corpo-imagem-linguagem. Com o objetivo de discorrer acerca dos corpos fundados no espaço e dos espaços fundados nos corpos, a investigação problematiza o fomento de uma viável consciência que re-percebe a relação entre espaço-corpo e corpo-espaço, dada por intermédio de subjetividades poéticas variadas. O *corpus* do estudo compõe-se de obras de autoria de Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Laura Liuzzi. Pontuam-se as aparições dos corpos e espaços que se inscrevem mutuamente, o que culmina na noção de corpo-espaço, utilizada de modo basilar neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Espaço; Estudos de Gênero; Poesia Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT: This article, based on a comparative literary bias, concatenates specific productions of contemporary Brazilian poetry to studies that discuss body-image-language. In order to discuss the bodies founded in space and spaces founded on bodies, the investigation problematizes the development of a viable consciousness that re-perceives the relation between space-body and body-space, given by means of varied poetic subjectivities. From the corpus of the study, composed of works by Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques and Laura Liuzzi, some of the apparitions of bodies and spaces that inscribe themselves mutuality are examined and punctuated, culminating in the notion of body-space used as base in this study.

KEYWORDS: Body; Contemporary Brazilian Poetry; Gender Studies; Space.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal do Rio Grande Sul – UFRGS – Porto Alegre – 91501-970 – RS – Brasil. E-mail: douglasrosa.per@gmail.com

As palavras são propósitos/as palavras são mapas.
Adrienne Rich – *Mergulhando no barco naufragado*

Começar, assim, não por um continente, por um país ou
por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo.
Adrienne Rich – *Notas para uma política da localização*

Nota preliminar

“Olho muito tempo o corpo de um poema/até perder de vista/o que não seja corpo” (CESAR, 2013, p. 19). Os versos de Ana Cristina Cesar, poeta que antecede e referencia as autoras integrantes do corpus da presente investigação, sinalizam para um deslocamento da exatidão concedido pela apreciação poética: o corpo, que se desenha junto ao poema, já não é mais corpo, do mesmo modo que o poema, enquanto texto formatado, já não se mantém preso na regulação da forma textual. Nesta acepção, poema e corpo, quando imbricados, se desvencilham de um limiar que os diferencia. Corpo e poema, poema e corpo, coabitam-se, em conciliação, em mútuo.

Exposta a leitura, questiona-se, maiormente, sobre os corpos que derivam do lírico traçado por poetisas que integram hoje o que pode se denominar de poesia brasileira *ultracontemporânea*, ainda que um debate em relação a este suposto movimento/estilo seja amplamente preterido no prisma da crítica literária. Essa cisma da crítica, para dialogar com Marcos Siscar (2010, p. 151) e seu *Poesia e Crise*, se deve ao fato de que “a retração das questões poéticas-políticas coletivas” tem exigido a modificação de pontos basilares da crítica literária. Esse “mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea” (SISCAR, 2010, p. 152) é proveniente do contato que a crítica tem com os lugares instáveis erigidos por essa produção. O entendimento é que a criação poética do presente tem proposto questões rudimentares para uma crítica autodenominada erudita. Devido ao estado sempre novo e anacrônico das obras, o fazer crítico requer que sejam levantados questionamentos, a cada interação com as escrituras do presente, que sejam capazes de entrever o seu movimentar. O que o texto faz, em nível subjetivo, que é passível de análise? Quais intercessões a escritura poética vem produzindo acerca dos corpos, em notório, os corpos das mulheres? É possível tratar de uma poética do feminino, cuja construção usual do signo mulher é decomposta, negada e liberta, sendo colocada em continuada e cíclica movência?

No intento de dissertar a respeito de tais questionamentos, são inspecionados os entornos subjetivos da produção poética produzida pelas escritoras Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Laura Liuzzi, por intermédio de uma leitura analítica, desdobrada e aberta – que também se vincula a uma interferência subjetiva do receptor¹- das referidas composições

¹ A análise desenvolvida neste estudo prescinde de agarrar as totalidades evocadas pelo texto poético, visto que tal fato é inverossímil. Ao refletir sobre a referida proposição, a pesquisadora e professora Sylvia Helena Cyntrão reflete que “a poesia contemporânea é feita de textos cada vez mais voltados para o particular, avessos, assim, às generalizações e às universalizações” (2008, p. 84), visão que explicita a posição de instrumentalização crítica aderida por esta investigação.

textuais. “A poesia não se entrega a quem define” (QUINTANA, 2005, p. 374), sinalizou Mário Quintana, outrora. Portanto, a intencionalidade da investigação dispensa conjecturas universais que incrementam definições e classificações, encaminhando-se, assim, para a exploração e desconstrução dos efeitos de sentido assegurados pela escrita poética de mulheres.

As seções a seguir se desenvolvem sob uma perspectiva de movência, em que poesia e aporte teórico se reúnem em movimentos incessantes, sempre inacabados, não-fechados e aptos para a discussão. Neste exercício de delimitar uma nota introdutória, cabe salientar que o artigo é construído como uma teia em que a versificação poética proposta pelas autoras transcorre o dentro e fora da teoria, se sobressaindo, ininterruptamente, por um viés de “união íntima entre a palavra e o espírito”, como salienta o filósofo Paul Valéry (1991, p. 214).

Primeira movência: sob o contemporâneo, sob a fratura do tempo

O texto poético engendrado por Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Laura Liuzzi possui, entre outras particularidades relacionadas, uma característica evidente: tratam de poesias datadas, inteiramente, no contemporâneo, publicadas a partir dos anos 2000. *Rabo de Baleia*, lançado em 2013, é um livro em que a autora, Alice Sant’Anna, formula uma poética que conduz a atenção do leitor “para as pequenas grandes frestas da realidade, para um longe premente e levemente desconfortável”, assim descrito pela crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda, na orelha do livro de Sant’Anna. Sussurrar para aquilo que, corriqueiramente, é imperceptível, dedicar ao detalhe do hábito à ação poética, fazer do espaço conhecido mapa de metáforas – eis o que parece ser traço integrante, ainda que não totalizante, da tessitura proposta pela poeta nascida em 1988, no Rio de Janeiro.

Não obstante, constata-se que o desenrolar lírico da jovem escritora não bebe unicamente do hábito que já não é discernido. Ao lado disso, a poeta dá vida a textos que versam sobre experiências que flertam com o inesperado, que assaltam o poético, episodicamente, no cotidiano. Tal traço resulta na solidez de sujeitos líricos que atravessam, em contínuo, sensações feitas no aqui, no agora, e que logo se destilam, armam brechas, não insistem na permanência e não enraízam na volúpia da tentativa. Neste seguimento, a observação de corpos (outros) é uma constante do exercício poético de Sant’Anna, visto que eles aparecem sensíveis, figurativos, expostos na composição que trama o texto. Os corpos, sobretudo têm vontade. E ocupam, identidades e espaços, a partir da ânsia, do desejo de ser:

OS BRAÇOS, AS PERNAS
doloridos
da primeira semana de balé
já tardia, não tem mais idade
pra começar
por isso mesmo talvez seja a hora
de arriscar o pé em ponta
na água fria, a primeira braçada
sem o tutu, o coque
sem a meia-calça

que, diria, pinica
agora já não tem mais desculpa
ao lado da menina de rosa
que é toda movimentos perfeitos
não receberia nenhuma correção
em sua postura de quem dançou
toda a vida
e ela ali desengonçada
a camisa amarela que leva um touro
vermelho e a palavra espanha
uma bermuda de ginástica
que há muito estava guardada
a essa altura (SANT'ANNA, 2013, p. 22).

A palpabilidade emblemática dos corpos que se fazem nítidos na constituição poética também se apresenta como um ponto temático na poesia de Ana Martins Marques - embora com elocução dessemelhante que a primeira autora, Alice Sant'Anna, propõe em seus poemas. Ana, radicada em Minas Gerais, tem apreciação jubilosa pela crítica literária, e o reflexo dos elogios concretiza-se em indicações para prêmios de âmbito internacional. Ao desdobrar versos que evidenciam a sutileza dos objetos e das relações, Marques recorre ao particular do espaço, seja ele íntimo e/ou externo, para tornar pública a expressão do poema.

O terceiro livro da poeta, denominado *Da arte das armadilhas*, de 2011, explicita um lirismo que passeia pelo minimalismo do existente, ocupando-se de esmiuçar, numa perspectiva poética, desde o pormenor coisificado até a abrangência do pressentimento. A usualidade dos objetos e as percepções, dispostas internamente no poema, não se apresentam como conhecíveis e controláveis. Considerando que a concretude das coisas atua como partícipe na poesia, tem-se um alinhamento poético cadenciado pelos questionamentos acerca dos valores inerentes no cotidiano. O que o objeto, o utensílio, aquilo que é de uso comum, provoca na expressão da subjetividade que respinga sobre a materialidade dos corpos?

ESPELHO

Nos cacos
do espelho
quebrado
você se
multiplica
há um de
você
em cada
canto
repetido
em cada
caco

Por que
quebrá-
-lo
seria azar? (MARQUES, 2013, p. 22).

Assim como na poesia de Alice Sant'Anna e de Ana Martins Marques, os escritos de Laura Liuzzi desenrolam-se sobre os núcleos temáticos já assinalados, tais como as relações entre corpo, objeto, espaço e cotidiano. Se no primeiro poema, o corpo é visto sob um ângulo de observação e de experimentação e, no segundo poema, a abertura para o questionamento é efetivada através da imagem do corpo no objeto usual, em Laura Liuzzi, o corpo parece estar dotado de ação frente às demandas da experiência. O agir, acompanhado da reflexão, será propriedade constante na obra da poeta carioca, como pode ser inferido em algumas estrofes do poema “Autorretrato”:

[...]
Insiste a interrogação
Quando de frente ao espelho:
como pode ser tão diferente
o frontal do perfil?
E me pergunto, desde então
se todos enxergamos as mesmas coisas
se a língua não é tão só
um mesmo código para coisas distintas
se entre mim e você
não há um abismo sem solução

O que sei é o que não sei
sobre projetos de futuro.

Mesmo assim escrevo cartas
(funcionam melhor que espelhos)
para meu próprio endereço.
Me respondo como se já tivesse
arquivado toda a memória
e pudesse confortar
confrontar o porvir

Quando escrevo me passo a limpo
sem riscar as imperfeições. (LIUZZI, 2014, p. 15-16).

Se a escrita permite um rascunho inalterado da subjetividade, cabe indagar se, neste alinhavar inicial acerca da obra poética das autoras, há uma consciência específica da contemporaneidade. O que faz com que o escrito poético seja tido como contemporâneo? A vigência e a temporalidade de sua publicação? A “escrita que não risca imperfeições” como aponta Liuzzi? Ou trata-se de uma proposição mais complexa, ainda que os fatores aqui indicados similarmente desemboquem na noção de contemporaneidade? No dicionário Aurélio, o vocábulo contemporâneo apresenta-se como “*adj.* 1 Que é do mesmo tempo; que existiu ou viveu na mesma época; coetâneo, coevo, temporâneo; 2 Que é do tempo atual” (FERREIRA, 1999, p.539).

Destarte, ao considerar a atualidade do poema como um ângulo interpretativo, chega-se ao pensamento conclusivo de que a contemporaneidade precede o conjunto de obras aqui abarcadas, posto que há significativas autorias que ainda se mantêm atuais na lente

literário-poética (tais como Hilda Hilst, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, entre tantos e tantas, a título de exemplo). “O contemporâneo é o intempestivo”, qualifica Roland Barthes, na alusão presente em Giorgio Agamben (2009, p. 58). Assim sendo, e considerando que a contemporaneidade já tem o seu círculo artístico-autoral delimitado, estariam as produções de Sant’anna, Marques e Liuzzi sendo operacionalizadas no limiar da fratura do tempo, ou no denominado ultracontemporâneo?

A distinção maior entre contemporâneo e ultracontemporâneo é explicitamente tênue, contudo, no domínio da poesia, pode-se pensar que a ultracontemporaneidade se dá, de modo proliferado, em suportes cada mais variados e diversificados, tornando-se uma poesia das *intermedialidades*, dos cruzamentos, agravando, concedendo diálogos e intensificando ainda mais as características que o contemporâneo apresenta. Ainda assim, não é uma diferença única, tendo em vista que a rotação cíclica entre os tempos – ou “fratura”, como este artigo apresenta – é traço preponderante de tudo aquilo que é novo, seja contemporâneo ou ultracontemporâneo. As poetas integrantes do corpus, por exemplo, são poetas também das redes, das mídias, das *pages*, começaram e disseminam material poético em sites e blogs, usam poemas fotográficos e em vídeos, o que faz com que sejam incluídas no fomento de uma produção ultracontemporânea.

Em conformidade com Agamben, “[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (2009, p. 64), o que finda na compreensão de que tanto o contemporâneo como o ultracontemporâneo cindem com a gradação da cronologia, bebendo de um espaço intervalar entre os tempos que é, similarmente, uma fratura temporal na precisão cronológica. É destas brechas que a ultracontemporaneidade se articula com maior força, fazendo movimentos entre o arcaico, o presente e a luz que ainda está por vir. Consequentemente, nota-se que o conjunto poético ultracontemporâneo produz-se indeterminado, como se voltasse “a um presente em que jamais estivemos” (IDEM, 2009, p. 70), transformando esta escuridão do tempo em nítida junção de formas e épocas outras, inimagináveis até, negando assim a firmeza e a estadia em sua hodierna condição temporal.

Homi Bhabha, em encadeamento com a filosofia expressa por Agamben, menciona o dialogismo de obras que, conscientes ou não, ocupam-se em “tocar o futuro em seu lado de cá”, (BHABHA, 2007, p. 27), o que reforça e sinaliza o desenho de uma elocução única a partir do contemporâneo. O escrito das poetas potencializa o *ultra* do presente por mobilizar minudências estilísticas, formais, semânticas e discursivas projetadas em outros tempos, unindo-as a uma gama de suportes variados. A poesia ultracontemporânea parece propor, no atrito das temporalizações, algo densamente novo e atemporal, colocando o palavreado no além. As autoras, inseridas num *continuum* múltiplo de reinvenção e situadas em um “entre-lugar”, fazem “dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71), poetizando, de modo insólito e individual, o cotidiano, o próprio gênero e as subjetividades possibilitadas pela arte poética.

Da segunda movência: do corpo material, da materialidade poética do corpo

O estímulo que a dicção poética reportada concede induz a uma problemática dos corpos, considerando que as vivências, dada pela palavra do feminino, não se manifestam a partir de uma via única – ou da via imperante. A autoria de mulheres dissuade um “mundo que sempre pertenceu aos machos”, na declaração de Simone de Beauvoir (1991, p. 81). Assim, as materialidades dos corpos não se sustentam mais de um significante que se diz verídico e a autenticidade da construção de um único e linear modelo feminino é contestada por meio da criação poética. Propõem-se imagens outras, imagens verídicas, imagens que dialogam com o *real* próprio da subjetividade. Faz-se um desvio da hegemonia, para se realizar na busca. No uso da expressão de Michel Collot, “desviando de si, o sujeito descobre-se” (2004, p. 173), é plausível refletir acerca da existência de uma poética das movências. Que corpos estão sendo buscados e descobertos no escrito poético das mulheres, ao “desviarem”, “moverem-se” da narrativa única?

Pode-se constatar, mediante a leitura, que a presença de uma permanente re-inscrição da subjetividade é um dos efeitos que causa a poesia de Sant’Anna, Marques e Liuzzi. Posto que “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”, como explana o poeta e teórico Octavio Paz (1976, p. 47), o desvio das poetisas é operado na e sobre a linguagem, na e sobre a vida, reconhecendo o que está “a mais” na memória, na experiência, no rotineiro. As autoras são, em função primeira, descobridoras responsáveis por ruir os saberes consolidados sobre o bagageiro da vida. Descolorem a superficialidade dos objetos e da materialidade de si, colocando em evidência leituras possíveis e alternativas, como neste poema de Marques:

Mitológicas

Mortos em águas calmas
conservam os cabelos lisos
mortos em águas revoltas
os trazem encaracolados
Eu, que morri de amor,
tenho os cabelos negros
pois morri em águas turvas
tenho os cabelos longos
pois morri em águas fundas
– sigo descabelada (MARQUES, 2013, p. 44).

E ainda em uma das estrofes integrantes do poema “Linha”, de Liuzzi:

Se o corpo é a casa e o mapa é o corpo
formamos um improvável arquipélago
flutuamos ora perto ora longe
sem caixa de correio ou endereço
apenas a correspondência possível
entre o silêncio de ilha e os seus pássaros remotos (LIUZZI, 2014, p. 79).

Na hipótese formulada por Valéry, uma das funcionalidades da palavra poética “é construir uma linguagem dentro da linguagem” (1991, p. 30), entendimento que o crítico Alfredo Bosi parece próximo, ao enunciar que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (BOSI, 1977, p. 146). Neste seguimento, é factível pensar que a composição poética de mulheres tem visualidades múltiplas e subversivas, capaz de abarcar indagações que descentrem as noções depreendidas, reforçando o sentido de uma subjetividade variada, protagonista e criadora. A poesia de Sant’Anna, Marques e Liuzzi, não se constitui de paralelismos ou realidades alternadas: são, no presente, versos recriadores do instante, invenção poética apta para a viabilidade na existência, na atualidade. A poesia de mulheres é uma *poesia do possível* e não mais da possibilidade.

E é inerente à promoção deste “deslocamento radical de perspectiva”, como aponta Heloisa Buarque de Hollanda, ao comentar a obra *Orientalismo*, de Edward Said (1994, p. 08), que a poesia faz aberturas para a reflexão de um novo corpo, um corpo tangível, genuíno, plural. Na leitura entre corpo e espaço, espaço e corpo, configura-se que o corpo é um espaço de gênese, e que, através da autoria, a mulher nega a subserviência, efetuando um “discurso de duas vozes” que a coloca em uma “zona selvagem”, como aponta a teórica Elaine Showalter (1994, p. 50).

Por isso, ao manusear interpretativamente o corpo neste contexto em que o feminino/mulher foi constantemente correspondente de *natureza*, e o masculino/homem sinônimo absoluto de *cultura*, tanto na linhagem poética como na linhagem narrativa, quer se uma abrangência epistemológica que

supera a ideologia dos mitos e das percepções patriarcais. Em outras palavras, o corpo é um signo usado como estratégia ontológica na transformação de paradigmas para que as mulheres possam se imaginar outras e, também, umas com as outras. Uma nova ética da diferença sexual passaria pela liberação do potencial criativo e subversivo dessa memória reinventada (SCHMDT, 2003, p. 202).

A escrita poética fortifica-se, neste âmbito, como uma invenção reinventada. Constatase, por via da leitura, plena insubordinação por aquilo que se apresenta subjugado: o corpo. Os poemas incluídos neste *corpus*, logicamente, não tratam exclusivamente do físico envolto na corporeidade. Judith Butler (2015), por exemplo, refuta a concepção que prega o corpo como um dado natural, apresentando que o corpo, como superfície de regulação, tem sua identidade culturalmente construída. O corpo, nesta análise, dá-se também como fenômeno e expressão. No afeto, há corpo. Na lembrança, há corpo. No experimento, há corpo. O corpo povoa o espaço em que se desenvolvem os trâmites da linguagem poética e o espaço povoa o corpo. Desta forma, a linguagem poética, equacionada pelo invento e formação das múltiplas variáveis em que é possível “tornar-se” mulher, garante ao receptor a visualidade de corpos híbridos, diferentes, disformes, bonitos.

Se nós não inventarmos uma língua, se nós não encontrarmos a língua do nosso corpo, os gestos serão muito poucos para acompanhar a nossa história. Quando nos cansarmos desses gestos, manteremos nossos desejos secretos, não

realizados. Adormecidas novamente, insatisfeitas, nós viramos as palavras dos homens - que afirmaram "saber" por muito tempo. Mas isso não é o nosso corpo [...]. Privadas dos nossos movimentos. Congeladas, embora tenhamos sido feitas para uma mudança sem fim. (IRIGARAY, 1980, p. 76)².

O chamamento e palavreado de Luce Irigaray fortalecem a noção da inventividade de um panorama corporal e linguístico permitido pela escrita das mulheres, pela poesia que desembrulha os signos dados pelos vocábulos, reiterando-os. A palavra violenta os sentidos, incitando uma poética movediça no e pelo corpo-espço. Os desenrolamentos criativos não se voltam mais ao tormento daquilo que se diz "originário", não se restringem mais a uma só significação valorada e preeminente no viço sociocultural. A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam, afirma Bosi (1977, p. 150). E as mulheres, num ímpeto rompante de autonomia, criam e preparam a partir do próprio legado autoral e perceptivo, ocasionando ruptura no que se enuncia predominantemente verdadeiro. Novamente, insiste-se que o vocábulo poético das mulheres é movediço: movediço do espaço de subordinação. Movediço para um espaço de construção. Movediço da unicidade corpórea. Movediço para a pluralidade corpórea. Move-se, autenticamente, entre corpo-espço, liberando-os para um futuro de possibilidades outras.

Da terceira movência: uma leitura comparada de Alice Sant'anna, Ana Martins Marques e Laura Liuzzi

Todas as leituras de poesia são equivocadas, enuncia Angélica Freitas (FREITAS, 2013, p. 52), poeta – mais do que – contemporânea que se situa temporalmente ao lado das autoras abordadas na presente investigação. Antes dela, Hilda Hilst já havia proferido nesta direção, afirmando que "um poema não se explica" (2007, p. 90). Diante disto, cabe salientar que parte-se, nesta análise, de uma premissa de texto cuja ótica está expandida, contestando os agarramentos simbólicos e manifestações fixas, a fim de que a leitura seja estrelar, dispersa, não trancando as imagens prováveis que advém do cuidado da leitura. A terceira movência caminha pelo viés angular e não pela integralidade. É cabível, nesta seção, apenas o apontamento de algumas das intercessões cíclicas e continuadas da escritura poética exprimida nos poemas, formando uma espécie de *teia comparada* de evidências possíveis.

Nesta compreensão, colocar em ressonância simultânea *Rabo de Baleia* (2013), *Desalinho* (2014) e *Da arte das armadilhas* (2011) sem que haja hierarquização ou interferências que possam romper o fluxo interpretativo, não é uma tarefa de caráter descomplicado. A teia comparada, ainda que constituída de elementos que se cruzam continuamente, demanda

² No original: If we don't invent a language, if we don't find our body language, it's gestures will be too few to accompany our story. When we become tired of the same ones, we'll keep our desires secret, unrealized. Asleep again, dissatisfied, we will turned over the words of men - who have claimed to "know" for a long time. But *not our body*. Thus seduced, allured, fascinated, ecstatic, over our becoming, we will be paralyzed. Deprived of *our movements*. Frozen, although we are made for endless change. Without leaps of fall, and without repetition (IRIGARAY, 1980, p. 76).

certa sistematização intertextual. As contribuições de Tânia Carvalhal em *Literatura Comparada* remetem, inclusive, para esta perspectiva. Na compreensão da autora, destaca-se que

o “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (CARVALHAL, 1986, p. 53).

O universo poético que se adentra tem distinção vasta e, por isso, inalcançável. A palavra no poema se apresenta como dispositivo criador e, ao passo que o poético se desenvolve, o corpo realiza intervenções no espaço, transmutando-o. Na mesma relação, encontra-se o espaço para o corpo, visto que, a título de exemplo, um episódio singular é capaz de causar modificações na obviedade rotineira da casa, removendo-a ora para um espaço de transcendência e descanso, ora para um espaço de leveza e harmonia. O espaço também pode ser nutrido e delimitado pelas “implantações imaginárias” de uma casa que ainda se apresenta imaterial, mas que pulsa, imageticamente, como um espaço iminente na palavra daqueles que a enunciam:

Vontade

*Entrar em casa sem que a porta
rangesse, sem que o cachorro
da vizinha farejasse minha vinda
sem que o sofá conservasse as
formas do meu corpo, sem que
eu precisasse tomar aquele copo
de água que toca o azulejo e emite
um som rouco, sem que houvesse
corpo. Entrar em casa como
a música entra nos ouvidos.*

(LIUZZI, 2014, p. 07, grifo nosso).

Falésias

*Hoje tivemos
um dia limpo
caminhamos e comemos
em silêncio*

*buscamos o ponto mais alto
da cidade e falamos
sobre uma casa
que não será construída*

*falamos sobre essa casa
implantada nas falésias
aberta
aos gritos do mar*

*falamos
dessa casa
cada vez mais improvável
onde nenhum de nós vai morar*

*voltamos em silêncio
eu pensando em certos bichos
que só se acasalam
com dificuldade*

(MARQUES, 2013, p. 33, grifo nosso).

UM ENORME RABO DE BALEIA

*cruzaria a sala neste momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto
o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia e mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito*

apesar da agitação dos dias
o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d'água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta bóia, e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela. (SANT'ANNA, 2013, p. 07, grifo nosso).

A ausência de intervenções que não corroboram ruído no ambiente é um assinalamento presente dos corpos líricos que se deslocam pela invenção poética. Em movência, o corpo se sobreexcede, abandona a forma, e se coloca como a cadência de uma música, como a ânsia por um mergulho no profundo. O corpo arrisca, por vezes, os limites da improbabilidade para firmar-se no sonho, no devaneio. Assinala-se que, em todos estes registros, o corpo, enquanto fenômeno, quer desocupar o físico e partir em direção ao metafísico, ao nebuloso, ao enigmático. Atenta-se, ademais, que seguindo esta moradia já modificada pela dissonância corpórea, constata-se uma referência para os animais, como se a casa habitual também fosse morada animalesca, que conservasse instinto bruto em oposição aos momentos em que o corpo quer apenas apresentar-se inconsistente, vaporoso, imperceptível, suave. Para isso, casa e corpo alternam-se, espaço e corpo abandonam o trivial, propondo-se novos, alimentando-se deste desejoso insigne do ser:

E a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela (SANT'ANNA, 2013, p. 07).

[...] sem que houvesse corpo. Entrar em casa como a música entra nos ouvidos (LIUZZI, 2014, p. 07).

falamos sobre essa casa
implantada nas falésias
aberta
aos gritos do mar (MARQUES, 2013, p. 33).

Mas não é só a casa, tida como espaço conhecido, que se veicula outra a partir das necessidades subjetivas do corpo. Como visto, o corpo faz movência pelo anelo de não querer ser apenas ordinário. A corporeidade está vivenciando sua plena variabilidade na invenção poética. Nesta manifestação, os objetos em espaços frívolos também se restituem de modo distinto, como se a percepção lírica fosse, a qualquer instante, modificar a concretude não apenas dos espaços, mas também das coisas que nele se encontram inseridos, transfazendo-os:

Quem abre a torneira
convida a entrar
o lago
o rio
o mar (MARQUES, 2013, p.18, grifo nosso)

Quando estiver com a máxima pressa em aeroportos
observe a lentidão dos *objetos frios*
lembre o vagar dos astros a distância
deixe escorrer água ao ralo –
repare que tudo acaba sem cessar.
(LIUZZI, 2014, p. 33, grifo nosso)

IMPOSSÍVEL SENTAR-SE DIANTE DE
TANTAS CADEIRAS
Que aguardam o momento
Em que serão úteis

As costas espalmadas são pacientes
Podem ficar para sempre na espera

Os pés das cadeiras quando tombam
Apontam para cima
São insetos de casca redonda
Que não desviram sozinhos.

(SANT'ANNA, 2013, p. 30, grifo nosso).

Convidar, observar, reparar, reagir. Objetos e utensílios mostram-se desconformes e, assim, o espaço vai se desenhando heterogêneo e inacabado mediante as solicitações poéticas expostas. Os impulsos que originam as mutabilidades no lírico surgem de um ponto subjetivo do ser, o que faz com que a abertura para novos haveres sempre seja distendida, não marcando enlaces com os saberes socialmente doutrinados. A simplicidade de um objeto como a torneira pode fazer líquida a experiência, tornando-a densa, profunda. O reparar dos objetos frios no aeroporto faz alusão ao que é eterno, movendo cenários. A reação das cadeiras, quando observadas, pode mostrar a vastidão do que é da natureza: insetos. Corpo e espaço, equitativamente, misturam-se com estes querereres e constatações subjetivas, *movendo-se* por entre uma codificação interpretativa singular, requerendo variadas formas para si:

LOGO DE CARA AQUELE MORRO

gigante recortado do céu
nos encarava sem
a habitual superioridade
das montanhas
a sensação de ter
que entortar o pescoço
para avistar lá no alto do topo

por alguma falha na proporção
agora eu também era montanha
sem nenhuma dúvida era montanha
do décimo terceiro andar
debruçada sobre a beira
não me sentia grande mas
pega de surpresa pelo braço
eobrigar a reagir eu podia
a) abraçar a montanha
b) dar as costas para ela.

(SANT'ANNA, 2013, p. 31, grifo nosso).

Soturna para Arealva
Porto dos Casais para Porto Alegre
Campo Místico para Bueno Brandão
Brejo das Almas para Franciso de Sá
Monte Azul do Turvo para Monte Azul Paulista

Eu devia
costurar meu nome ao meu corpo
a minhas roupas
alinhavar por fim meu nome
em tua boca
para que nunca se despregasse
da memória
pobre botão
descosido
que
desatenta
(que deus relapsa
darias
a descosturar
os astros)
trocas
por outro.
(MARQUES, 2013, p. 57, grifo nosso)

Lapso

*Como vestidos costurados
no corpo
deveriam ser
os nomes
e não
selos
meio soltos
etiquetas
errantes
peças com
encaixe
um pouco gasto
ou móveis precisando
de um calço*

*Vê por exemplo
como certas pessoas
ou mesmo algumas cidades
mudam de nome
por impulso revolucionário
ou mera vontade vadia
por desejo de recomeçar
ou exercício de esquecer (MARQUES, 2011, p. 57, grifo
nosso).*

Margem

*O corpo não é
parede nem pedra
que nada penetra:
Não. O corpo
aceita perdão
E se perde
pela pele ou
pensamento
dissipa-se, escapa:
esquece a ponta do pé
o toque o tato o contato.*

*O corpo quando dorme
sonha com coisas concretas
que nunca poderá tocar.*

*O corpo é o cais
e o barco e o
mar. (LIUZZI, 2014, p. 37, grifo nosso).*

Contudo, não unicamente corpo e espaço fazem travessias por entre o físico e o metafísico, por entre o real e o inventado, entre a possibilidade e o inverossímil. A poesia também faz movências em direção ao outro, estabelecendo uma espécie de “outridade”, de carta ao referente, o que faz com que este Outro inominável seja introduzido, também, neste espaço dado e solicitado pelo corpo. Notabiliza-se, portanto, que o corpo-espaço efetiva um intervalo de busca que se dirige a uma presença externa, rogada, que interfere na linearidade dos espaços e dos corpos que se dispõem a interrogar, relatar e projetar sobre esta presença adicional. O afeto tem volúpia, é liberto para a expressão. A materialização do afeto, nesta condição, sugere a retirada das coisas de lugar, interpelando-as:

Coração sobre a cama

Se de repente acordo
é madrugada
surpreende o coração
descansa sobre os lençóis
exausto
não tenho sede nem sono
e nem mais coração.
Se acordei e é madrugada
era para ver você
que não está nesta cama.

Ausência

Tenho te escrito com calma
Cartas em um caderno azul
Arranco da espiral e não posto
Por preguiça ou nem morta
Tenho medo da espera
Durante dias ou semanas um animal horrível
(espécie de raposa) vai me perseguir
Por dentro, ou serei eu mesma
(um rato?) a me roer
Enquanto a resposta não chega
Perco muito tempo tentando
Dar nomes aos bichos
Que sobem a cortina do quarto (SANT'ANNA, 2013, p. 26)

A descoberta do mundo

Procuo alcançar-te
com palavras
com palavras
conhecer-te

como quem
com uma lanterna e um mapa
crê empreender
a descoberta do mundo

levanto-me
estou sozinha no escuro
com os dois pés
no cimento frio

(onde estás
no que escrevi?) (MARQUES, 2014, p. 34)

Enquanto canto bem baixinho
os batimentos desaceleram
lentamente, quase imperceptível
até a voz sumir entre os lençóis

*Esperamos a manhã
o coração e eu
e os jornais o carteiro as babás
colocarão as coisas no lugar:
o coração no peito
você à distância
os lençóis na lavandeira.*

(LIUZZI, 2014, p. 08, grifo nosso)

Na gradação das movências localizadas após a relação poética implicada pela outridade, cabe acentuar os deslocamentos que pontilham o individual adentrando o social, exibindo que o lirismo pode ser cadenciado pela ideia de performance, de exibição, como explicita sublimemente o poema *Teatro*, de Marques. O corpo, para validar a premissa de sua originalidade, expõe as fraturas corpóreas que lhe são inerentes e funde-se ao que é público, acessível. Os limites que distinguem aquilo que é particular daquilo que é coletivo desvanecem-se. Espaço público e corpo privado tornam-se, neste entendimento, análogos em uma mesma propriedade e essência, dissolvendo-se em constante:

Teatro

Certa noite
você me disse
que eu não tinha
coração

Nessa noite
aberta
como uma estranha flor
expus a todos
meu coração
que não tenho
(MARQUES, 2013, p. 35,
grifo nosso).

Grave

Chove –
Chove até nos peixes
O corpo afunda
Quieto, lento, vivo
Corpo exilado em si
Rocha vibrante, suficiente
Sob a indiferença do céu.

Corpo-coral: corredor
De peixes elétricos, mas
Quietos, lentos, vivos
No fundo do céu
São estrelas são estradas
E não é nada:
É só a chuva e a palavra chuva.
(LIUZZI, 2014, p. 21 – grifo nosso).

O QUE ERA ESTRANHO DAQUILO TUDO
é que eu caminhava com muita pressa
e quanto mais eu corria mais
aquela placa, lá na frente, ficava
parada no mesmo lugar, digo, a mesma
distância. e não era um sonho aquilo, sei
que sonhei com uma pastilha *que fazia crescer*
um eucalipto dentro do corpo, um tronco
que subia pelas costelas e deixava escapar
uma folha bem verde e bem miúda pelo ouvido
embora com os cabelos tentasse disfarçar
a folha fazendo cócegas, ao subir a ladeira a placa
se mantinha lá longe apesar da minha investida
talvez fosse o gosto ou o cheiro ou só de saber
[da árvore
que crescia dentro e tomava corpo
era impossível saber como terminaria o sonho
se o eucalipto me sufocaria ou se poria fim
à gripe, se a placa continuaria longe, parada
ou se viria em minha direção rápido demais
(SANT'ANNA, 2013, p. 41 – grifo nosso).

Corpo-flor, corpo-rocha, corpo-eucalipto, corpo-coral. O corpo intrínseco, por meio do realçar poético explicitado, demonstra-se a partir de elementos naturalmente comuns e inteligíveis. Repetidamente, e considerando o panorama abrangente da leitura comparada que aqui se realiza, notificam-se as intercessões no espaço, que recepciona o corpo conforme as alternâncias ocasionadas pela subjetivação lírica. Ambos, em conjunto, desembocam no ajuntamento que se denomina corpo-espaço, tendo em vista que o poetizar das movências é dado de modo sincrônico e interdependente – o espaço faz do corpo domicílio e abrigo, assim como o corpo domicilia e abriga o espaço. A poetização de corpos e espaços, fornecido pela palavra autoral das mulheres, é esculpida distante do previsto e esperado, culminando numa poética do(s) feminino(s) enquanto legitimação subversiva e genuína, em razão de que “a escritura também passa pelo corpo” (BARTHES, 1977, p. 86), desalinhando espaços e sendo *vivas* em pleno.

Da quarta movência: o corpo-espaço como princípio de análise

O instaurar de uma poética das movências, que dispensa a inflexibilidade e a não abertura dos signos, que é proferida em permanentes aporias, que se manifesta pelo prazer e deleitar da escrita e do texto, que insiste pela composição de uma via que não faz uso das

nomenclaturas, articulando, desse modo, signos em intermitente rotação e mutabilidade. A linguagem poética, aqui, força a língua a falar outro idioma, que não mais o categórico e prevalecente, ou o idioma moldado segundo as condições do falocêntrico. Os poemas enunciam o múltiplo, o que não pode ser prescindido, pois se trata da veiculação de um ascendente, cuja soberania está, sobretudo, nos discursos que provém deste sujeito autoral, inventivo, dotado de autenticidade: a mulher.

O corpo-espaço é o tratado estabelecido entre a autonomia do corpo e a liberdade de uso indiscriminado do espaço, pois tanto os corpos quanto os espaços são elementos que ficaram, durante tempo exorbitante, sob o predomínio criterioso dos homens, do masculino. Ainda que esteja se constatando avanços no que diz respeito a esta incoerente e fatídica problemática, há muito que avançar, pois as veiculações das abundantes formas corpóreas e as emancipações de uso dos espaços não podem prevalecer baseadas na centralidade masculina, no idealismo do falo. O corpo-espaço como princípio de análise impugna justamente esta premissa condicional vigente: no momento em que os corpos permitem acessar e transpassar o múltiplo de suas subjetividades, eles também originam espaços outros, espaços em que o corpo habita sem precisar de uma notificação que os autoriza.

Com tal característica, a teórica e geógrafa Doreen Massey propõe “uma nova política da espacialidade”, do qual uma das premissas é “o espaço como esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade” (2008, p. 29). O corpo-espaço, por este ângulo, é a metáfora da transfiguração deste corpo sem órgãos, corpo que, sendo “povoado de multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 43) permite que o analítico se dê por entre os encadeamentos e travessias do corpo e do espaço, do espaço e do corpo. E o poético, como registro do não óbvio e na finalidade de ferramenta de captura daquilo que é expressivamente humano, ocasiona a visualidade das movências múltiplas executadas pelo corpóreo espacial – traço que singulariza corpo, e que destaca espaço.

Considerações finais

Em virtude dos argumentos apresentados e dos pontos analíticos que compuseram o presente estudo, a conclusão deste trabalho assume-se parcial, ainda que segura nas ementas esboçadas até aqui. Partiu-se de uma poesia das margens, em que as subjetivações de corpos aviltados mostram-se vibrantes, reais, poéticos. Caminha-se, presentemente, por uma estrada de entendimentos que ainda estão em composição, depara-se com indagações que engendram “uma busca político-poética coletiva”, como aponta Rita Lenira Bittencourt (2017), no posfácio de *Blasfêneas: mulheres de palavra*. E verifica-se, sobretudo, que a fala poética contemporânea é hemorrágica, visceral e contra-fundadora.

Se, nas notas de abertura deste estudo, a ocupação estava atuante em propor questionamentos a serem examinados, este exercício de fechamento reforça o clichê dos términos: todo fim é um começo e, portanto, o mesmo põe-se alterável e transponível. A

poesia brasileira contemporânea tem possibilitado este acesso ao precioso da palavra e da vida, precioso sinônimo do verbo de toda ação – desde a mínima até a mais exuberante – feita pelos e nos corpos. Evidencia-se a heterogeneidade dos espaços e a dispersão criativa com que a relação corpo-espaço faz desuniforme. Pontua-se uma cadeia de sentidos aberta que apresenta a *mulher* não usual, mas criável e flexível a partir das subjetividades líricas, consoante com a força de expressão dos versos. Escancaram-se os afetos, as vontades, as mudanças e as performances desse corpo não preocupado com um alinhamento, mas com o desenhamento múltiplo e descerrado de si e de suas experiências, como verificado na teia comparada. Notabiliza-se, sim, uma poética de movências que bebe daquilo que lhe é autoral: o sentido. A visão. A existência.

E se para Maurice Blanchot “o poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é” (1987, p. 29), destaca-se que as obras das poetisas Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Laura Liuzzi possuem em comum essa força incontrolável da dicção singular: a originalidade do verso, o traço único do lirismo e a re-disposição das imagens, postos e postas de forma irreduzível, diversa, que intensificam esses corpos e espaços que se cristalizam e desfazem-se, continuamente, tornando-se vívidos, reais.

Sob o viés do corpo-espaço, o feminino se desconfigura, não enraíza, mas flutua por entre as significações que a escrita das mulheres traceja. O diálogo com aquilo que é requerido e ordenado pelo considerado “único e verídico” é impugnado, e uma historiografia poética feminina se edifica, apresentando o possível, aquilo que sempre habitou as subjetivações amputadas por um regulamento falseado e moralista. Está nos corpos e nos espaços a potência de criação que reitera o modelo falocêntrico. Está, concomitantemente, no genuíno dos corpos e na emancipação dos espaços, o corpo-espaço poético que é *contravocábulo* das corporeidades e espacialidades disciplinadas.

Na iniciação deste artigo, faz-se menção ao poema de Ana Cristina Cesar que “perdia de vista o que era corpo”. Durante esta investigação, olhou-se com tanta minúcia os corpos dos poemas dispostos na leitura que não se fez diferenciação, assim como o eu poético, daquilo que é texto e daquilo que é corpo. O ato de escrita fez perder de vista o que era corpo, incorporando aos espaços e outros meios. Ao fim, novamente, dá-se plena reverberação a um dos pressupostos que o verso da poeta carioca propõe dizer “*olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista/ o que não seja corpo*” (CESAR, 2013, p. 19) e, em resposta, reflete-se:

sim, Ana C., perdeu-se de vista o que era corpo... O poema, esse já é... corpo, espaço e tudo mais o que ele quiser ser [...].

SILVA, D. R. Movements of the Body-Space in Contemporary Brazilian Poetry. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 168-187, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- ALEXADRINI, C. *Sem título, à Hilda Hilst*. 126 p. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/76228>>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. 4. Reimpr., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, R. L. F.; KUBOTA, M. (Org.). *Blasfêneas – mulheres de palavra*. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. *Signótica*. Goiânia, v. 25, n. 1, p. 222-241, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715/15374>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- CYNTRÃO, S. H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.
- _____. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. *Ipotesi*, Juiz de Fora. v. 12, n. 2, p. 83-92, jul-dez./2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%C3%A2nea-um-mapa-da-produ%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

FUNCK, S. B (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

HILST, H. *Cascos & carícias & outras crônicas*. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2007.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rocco, 1994.

IRIGARAY, L. When Our Lips Speak Together. *Signs [Women: Sex and Sexuality]*, Chicago, v. 6, n. 1, p. 69-79, Autumn/1980. Disponível em: <<http://eyegiene.sdsu.edu/2006/spring/imperialbedroom/luceirigaryLIPS.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

LAGARDE, M. *Los cautiverios de las mujeres madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México: Coyoacán, México, 2005.

LIUZZI, L. *Desalinho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

LYPOVETSKY, G. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARRA, F. Uma reconstrução pelas palavras de Angélica Freitas. *Amálgama*, 2012. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/10/2012/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho-angelica-freitas/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

RICH, A. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, A. G. (Org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Trad. Maria José da Silva Gomes. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 15-35.

_____. Diving into the Wreck. In: RICH, A. *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*. New York: W. W. Norton & Co, 1972. p. 23.

RODRIGUES, C. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, p. 140-164, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1984-64872012000400007>> Acesso em: 01 mar. 2017.

SANT'ANNA, A. *Rabo de Baleia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

SCHMIDT, R. T. Clarice Lispector e Margaret Atwood: nomear o não-dito. In: ____ (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.

STEINER, G. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.

VALERY, P. *Teoría poética y estética*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em: 21 jan. 2018

Aceito em: 17 mar. 2018

Subjetividades urbanas na poesia de Sebastião Uchoa Leite

ROSANA NUNES ALENCAR *

RESUMO: Este artigo tem por objetivo investigar as relações entre subjetividades e espaços urbanos na poesia brasileira contemporânea, mais especificamente na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Para tanto, analisa-se os livros *A uma incógnita* (1991), *A ficção vida* (1993), *A espreita* (2000) e *A regra secreta* (2002), publicações mais recentes desse autor. Nessa poesia, a hipótese é de que a (des)territorialização urbana funciona como um espelho, pois reflete a cidade, o sujeito e a poética em condição abissal, fazendo com que no espaço da cidade diluam-se as fronteiras entre a poesia da modernidade e da contemporaneidade e coabitem subjetividades urbanas de épocas distintas num desfile de passantes (lembrando Ernest T. A. Hoffmann), homens na multidão (lembrando Edgar Allan Poe), de *voyeurs* e de *flâneurs* (lembrando Charles Baudelaire), de sujeitos despedaçados na metrópole (lembrando Arthur Rimbaud), convivendo com vampiros, personagens dos quadrinhos, do cinema e com anônimos (Uchoa Leite). Assim, utiliza-se das teorias sobre o urbano que se serve à teoria da literatura, pois se considera que o urbano, na escritura de Sebastião Uchoa Leite, espelha a condição de uma poesia da contemporaneidade que se desdobra de modo a privilegiar a construção de “espaços-entre”.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporaneidade; Modernidade; Poesia; Sebastião Uchoa Leite; Subjetividade; Urbano.

ABSTRACT: This article investigates the relationship between subjectivities and urban spaces in contemporary Brazilian poetry, mainly in the poetry of Sebastião Uchoa Leite. To do that, this study analyzes his most recent books: *A uma incógnita* (1991), *A ficção vida* (1993), *A espreita* (2000) and *A regra secreta* (2002). His poetry is premised on the hypothesis that urban (de)territorialization is a mirror which abysmally reflects the city, the subject and the poetic activity. This causes the space of the city to blur the boundaries between modern and contemporary poetry. Also, in his poetry, urban subjectivities coexist with different eras in a parade of passers-by (to mention Ernest T. A. Hoffmann), of men in the crowd (to cite Edgar Allan Poe), of *voyeurs* and *flâneurs* (to refer to Charles Baudelaire), of shattered subjects in the metropolis (to bring up Arthur Rimbaud), all living with vampires, characters from comic books and films, as well as anonymous individuals (Uchoa Leite). Thus, we use the branch of literary theory which focuses on the study of the city to examine Leite's writing since it reflects the type of contemporary poetry which unfolds into “in-between spaces”.

KEYWORDS: Contemporaneity; Modernity; Poetry; Sebastião Uchoa Leite; Subjectivities; Urban.

* Departamento de Letras – Universidade Federal de Rondônia – UNIR/Vilhena – 78995-000 – Vilhena – RO – Brasil. E-mail: rosananunesalencar@yahoo.com.br

Da literatura e da polis

Este artigo aventa como hipótese o pressuposto de que a poesia de Sebastião Uchoa Leite, sobretudo nos livros selecionados para este estudo, apreende a condição urbana em seus momentos de fugacidade. Logo, o que se tem são fragmentos de tempo, de espaço, de sujeitos, de vidas que constituem contextos híbridos, efêmeros, desprovidos de identidade, marcados, por relações de indiferença ou mesmo de violência. Essas questões estão na ordem do dia deste estudo que pretende compreender o modo de ser das relações entre os sujeitos que transitam pela cidade, entre estes e o espaço urbano, entre o sujeito consigo mesmo, bem como entre poeta e a poesia no cenário da contemporaneidade.

A revisão bibliográfica sobre a obra de Sebastião Uchoa Leite empreendida aqui demonstra que esses aspectos não passaram despercebidos, reafirmando o lugar desse poeta na cena literária brasileira contemporânea. Embora, essa produção poética tenha sido objeto de vários estudos, como a brilhante apresentação – “Raro entre os raros” (2000) – que João Alexandre Barbosa faz ao livro *A espreita*; ou o contundente artigo “Sebastião Uchoa Leite em prosa e verso” (2002), de Luiz Costa Lima; ou ainda o estudo que Marcos Siscar faz no ensaio “A cisma da poesia brasileira” (2010) sobre poetas brasileiros contemporâneos, entre os quais destaca Sebastião Uchoa Leite, podemos dizer que ainda são pouco investigadas, nessa poesia, as relações entre a configuração do urbano e das subjetividades que o percorrem. Paulo César Andrade da Silva, na tese de doutorado *O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite* (2005), e Franklin Alves Dassie, na dissertação de mestrado *Sebastião Uchoa Leite: poética, vozes e espaços* (2007) e no livro *Sebastião Uchoa Leite* (2010), analisam a postura do sujeito poético, assim como os espaços por onde esse sujeito transita, sem, todavia, preocuparem-se com a tensão resultante entre a condição urbana e as subjetividades. Reside aí, portanto, a contribuição deste artigo tanto para os estudos literários, pois a proposta aqui é investigar as relações entre o sujeito e o urbano na modernidade e na contemporaneidade, como para a obra de Sebastião Uchoa Leite, haja vista empreendermos um estudo, de caráter bibliográfico, que vê na relação poesia e cidade a implementação do projeto estético desse poeta pernambucano.

Essa proposta dialoga com a postura crítica de Flora Sussekind presente no ensaio *Desteritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana* (2002). Nesse texto, a pesquisadora discute a presença do urbano na poesia de Sebastião Uchoa Leite, Ítalo Moriconi e Angela Melim assinalando a indeterminação identitária deste espaço e do sujeito que nele transita. Decorre dessa questão uma análise que tem como ponto nodal a desestabilização do sujeito entre “os ruídos da polis” (2002, p. 19). Flora inicia o ensaio afirmando que “É predominantemente urbana a imaginação literária brasileira nas últimas décadas” (2002, p. 11) e, por isso mesmo, a tensão rural/regional com o urbano, que por muito tempo vigorou na literatura brasileira, cedeu lugar e intensificou a já existente tensão cidade x cidade. Para a estudiosa, esse processo amplia também a imagem de cidade-labirinto que enreda o homem citadino, uma espécie de fio de Ariadne que o conduz ao isolamento.

Outros críticos também indicam que é urbano o imaginário ficcional brasileiro. Karl Erik Schølhammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea*, destaca que Rubem Fonseca iniciou uma escrita (seguido por Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sergio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll) que deixa transparecer os dramas cotidianos da vida nos grandes centros e desnuda a “cruza humana” (2009, p. 27). Não que Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio e João Antônio já não tivessem elaborado a crônica da vida urbana com as suas tensões. O fato é que a cidade, em razão de se constituir cada vez mais num emaranhado de existências humanas que perambulam por um espaço labiríntico e babélico, dispõe-se aos escritores como símbolo a ser decifrado pela linguagem poética, numa espécie de jogo do tipo “decifra-me ou devoro-te”. Considerando que a metrópole é o reino da irrepresentabilidade e da transitoriedade, captar as suas imagens, ordená-las e torná-las legíveis do ponto de vista poético é algo que se dispõe como um dos grandes desafios ao escritor desde à modernidade e que se intensifica na contemporaneidade.

Da subjetividade urbana na modernidade

Bruno Contardi, no prefácio ao livro *História da arte como história da cidade*, de Giulio Carlo Argan, observa que os produtos artísticos qualificam a cidade em sua historicidade (2005, p. 01-02), pois é possível inferir a dimensão cênica desse espaço a partir da imagem simbólica que os artistas delineiam. O artista, na maioria das vezes, vive na cidade e com ela estabelece uma tensa relação de comunicação que o leva a ressignificá-la quase como um palimpsesto ou mesmo negá-la em sua materialidade histórica em prol da construção de uma cidade imaginária. O leitor reconhece no poema “Pasárgada”, de Manuel Bandeira, e no livro *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino, dois exemplares dessa última opção.

É justamente a condição urbana dos artistas, pensemos especificamente nas experiências material e mental dos escritores, que os possibilita “perscrutar a cidade com seus corpos e suas pernas” (MONGIN, 2009, p. 33), fazendo dessa condição objeto de perscrutação. Diferentemente do engenheiro, do arquiteto, do urbanista e do projetista, o escritor “escreve a cidade do dentro” (MONGIN, 2009, p. 33), logo, ele a sente e a transcende com toda a intensidade, via criação poética. Todavia, isso se dá de modos distintos, pois para melhor sentir a cidade ora o escritor observa o seu movimento de um ponto fixo e distante, como no conto “A janela de esquina do meu primo”, de E. T. A. Hoffmann – um dos textos precursores na “tematização literária da metrópole moderna” (MAZZARI, 2010, p. 68), ora o escritor se imiscuiu na multidão numa tentativa de capturar todos os seus segredos, como se dá no célebre conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe. Tanto o afastamento como a proximidade do escritor em relação à cidade e seus múltiplos e diversos movimentos são, na modernidade, necessários para transfigurar o cotidiano em arte. De acordo com Olivier Mongin, “A primeira linguagem que permite qualificar a experiência urbana é, portanto, a do poeta e do escritor, a das palavras e de sua rítmica” (2009, p. 41). Nesse caso, é a linguagem poética que tece os percursos da cidade em suas dobras e desdobras (o dentro e o fora, o

público e o privado, o homem e a multidão, o passado e o presente), num movimento de reiteração que orquestra múltiplas experiências.

Na modernidade, a fixação da legibilidade da vida urbana, que espetaculariza artisticamente o espaço público como símbolo fundamental de nulidade do sujeito, tem suas primeiras manifestações com os contos *A janela de esquina do meu primo*, de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, publicado em 1822; e “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, publicado em 1840. Esses contos têm em comum o fato de cernirem a multidão atomizada, massa amorfa, como objeto de observação. Mais do que isso, são narrativas que aproximam “o artista-*flâneur* ora ao vidro da vidraça através do qual é observada a vida, ora ao espelho que reflete as imagens (DUFILHO, 2010, p. 120). Nessa *flanêrie*, que contrasta transparência à opacidade, movimento tão próprio da arte, o escritor com seu “olho de águia” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32) observa, contempla, analisa e devolve a imagem criada, “fruto de seleção severa” (DUFILHO, 2010, p. 120).

No conto de Hoffmann, um escritor, imobilizado em razão de uma doença crônica, recebe a visita do primo. Este narra como aprendeu a ler a cidade e a multidão que passa pelo olhar crítico e ácido do escritor. A movimentação de uma feira de Berlim é captada pelo olhar do escritor emoldurado por uma janela e um binóculo, espécies de aberturas para o mundo. Assim separado do objeto observado, o sujeito observador enquadra e seleciona as cenas de um ponto fixo, a janela, via binóculo (janela miniaturizada) sem delas participar. Todavia, é justamente a estaticidade do olhar do escritor, ante a mobilidade da multidão, que recorta “cenas da vida burguesa, das relações dos indivíduos com as mercadorias e sua circulação” (GOMES, 2010, s/p). O escritor passa em revista mais de duas dezenas de figuras que compram, vendem, regateiam, enfim povoam a feira e, ao mesmo tempo, descortina cenas que vão da banalidade (criadas e suas senhoras burguesas flanando pelas barracas) à singularidade de “pequenas tragédias humanas (a moça cujas economias não bastam para a compra do lenço e que se afasta com os olhos marejados)” (MAZZARI, 2010, p. 70).

O procedimento artístico de Hoffmann “conjuga observação e reflexão” (GOMES, 2010, s/p). A observação, de natureza contemplativa, coloca a arte em posição de isolamento e de imobilidade em relação à vida que passa e se modifica. Porém, essa observação, para Hoffmann, é necessária à medida que possibilita ao escritor capturar e selecionar quadros que o conduzirão à leitura da cidade a partir do efêmero, do transitório e do contingente (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Tem-se, portanto, neste conto, de caráter autobiográfico, inscritas no tecido poético posturas próprias da arte da modernidade à medida que são cernidas a “vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 128), o papel do escritor, observador estático dessa multidão e o papel da arte, “janela” que se abre para o prosaico em processo de autorreflexividade.

Em “O homem da multidão”, de Poe, o narrador entende que para ler a paisagem urbana é preciso imiscuir-se nela. Nesse caso, diferentemente do narrador do conto de Hoffmann, que semiotiza o espaço urbano de um ponto fixo e privilegiado (o alto da janela de esquina em um apartamento), Poe relaciona “a imagem da cidade do século XIX ao movimento da *flanêrie*” (GOMES, 2010, s/p), aliás, figuração típica de apreensão da cidade vivenciada

pelo indivíduo da modernidade que caminha na multidão. A partir do que destaca Charles Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, sobre o *flâneur*, podemos aproximar o narrador do conto de Poe a esse tipo. Para Baudelaire, o *flâneur* é um observador apaixonado pela multidão, ele “entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. [...] É um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia” (2010, p. 30-31).

Independentemente da subjetividade adotada pelo narrador do conto de Poe (se *flâneur* ou não), fato é que essa narrativa dispõe a cidade em signos moventes. O narrador, depois de um período de convalescença, mistura-se à multidão com o fito único de apreender a individualidade de um homem que vagueia sem objetivo aparente. É uma errância que revela a dupla face da cidade, a do observador que captura um ser na multidão tentando ler a “história espantosa” que estaria “escrita nesse coração!” (POE, 2010, p. 97); e a do velho transeunte que não se deixa decifrar, metaforizando, desse modo, uma espécie de ilegibilidade da cidade. Como no conto de Hoffmann, há distinção entre o observador e o observado, mas enquanto o escritor alemão adota uma atitude equidistante e contemplativa, E. A. Poe vale-se da dialética da *flânerie*: olhar sem ser olhado para perscrutar o insondável, o escondido (BENJAMIN, 1989, p. 190), procedimento especular que também faz do narrador um homem da multidão.

Poeticamente, tanto o conto *A janela de esquina do meu primo* como “O homem da multidão” colocam as instâncias narrativas “como protótipo do escritor moderno, ocupado em capturar a beleza do efêmero e do transitório” (GOMES, 2008, p. 63) e assim antecipam questões básicas que estão na essência da modernidade. Agrega-se a essa postura o que, sobretudo para Baudelaire, no plano metodológico da criação constitui-se na “interdependência entre o poeta e o crítico [...] que pressupõe um especial desdobramento: o poeta e o crítico na mesma pessoa significa que *um* dobra o *outro* – vira o duplo do outro (LOURENÇO, 2006, p. 13). Esse princípio fundante da arte da modernidade ecoa das estruturas internas dos contos em questão que deflagram na ilegibilidade do ser a ilegibilidade da arte e, no labirinto e suspeição das ruas, os mistérios da composição artística.

É também no contexto dos que leem a cidade como discurso, como linguagem, que Charles Baudelaire, numa das mais corrosivas e contundentes cartografias simbólicas do espaço urbano, apresenta poeticamente a Paris do Segundo Império. No ciclo dos “Quadros Parisienses”, que passou a fazer parte de *As flores do mal* a partir da segunda edição, o poeta francês inaugura uma experiência poética marcada, sobretudo, pelo vínculo do artista com sua época, seu tempo, sua história. “Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude” (MENEZES, 2006, s/p). Deriva dessa concepção entre a arte e o presente a “pintura” de quadros que evocam a condição urbana na modernidade, revelando que uma das grandes preocupações de Baudelaire é a cidade, com sua complexidade e contradições. Mais do que isso: a cidade, nesse caso, serve de reflexão quanto à provisoriedade da vida e a perenidade da arte à medida que a força de sua representação extrai do real a beleza que, materializada em arte, eterniza-se. Eis a “dialética do eterno e provisório” (SANTAELLA, 1984, p. 167) engendrada, poeticamente, por E. A. Poe, no conto “O retrato oval”, e singularizada pelo poeta francês que via a arte prenhe de vida.

Baudelaire é, sem dúvida alguma, o poeta que de modo mais agudo registrou a tensão arte-cidade. Os versos de *As flores do mal*, especialmente poemas como “O sol”, “O cisne”, “Os sete velhos”, “As velhinhas”, “A uma passante”, “O esqueleto lavrador” e “O crepúsculo”, todos da série “Quadros Parisienses”, segundo Walter Benjamin, estruturas entrecortadas por uma “experiência de choque” (1989, p. 112), abrem caminho para uma poesia que alegoriza o olhar do poeta a flunar pelo espaço urbano que, resguardadas as particularidades, aproxima-se de Hoffmann e Poe. É uma *flanêrie* impregnada de fascínio pela grande cidade, “onde até o horror se transforma em encanto” (BENJAMIN, 2006, p. 190). Mas vale frisar que é um encanto com fortes traços de desencantamento, pois construído a partir da imagem da destruição, da degeneração, da ruína que na prática textual é responsável pela instauração de uma semiótica urbana.

Essa aventura constituída de fenômenos urbanos bruscos e transitórios faz de Baudelaire o “criador de um paradigma da cidade moderna” (MENEZES, 2006, s/p). Todavia, é um paradigma marcado pela originalidade de quem passava ao largo das descrições de Paris como fazia Victor Hugo, haja vista que a sua percepção do espaço citadino capta os resíduos de uma cidade destituída de sua aura. Walter Benjamin, em “Notas sobre os ‘Quadros Parisienses’, de Baudelaire”, destaca que “A Paris de Baudelaire é, pode-se dizer, uma cidade minada, uma cidade enfraquecida e frágil” (2006, p. 191). Ainda segundo Benjamin, há “o apagamento da cidade na poesia urbana de Baudelaire” (2006, p. 191) que deflagra a vida urbana urdida em tecido puído. Esse quadro é alegorizado no poema “O crepúsculo matinal”, um canto que anuncia a decrepitude humana em meio à deterioração da cidade. A imagem do velho que cotidianamente se entrega aos seus afazeres, registrada nos seguintes versos: “E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,/ Rumo ao trabalho, o velho obreiro, ia seguindo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 345), revela a profunda sensibilidade de um poeta que evoca a cidade e, secretamente a presença da multidão, sob signo ambivalente da atração e da repulsa.

A fisionomia urbana construída por Hoffmann, Poe e Baudelaire, artistas que estão na base fundante da modernidade, aos quais podemos agregar Corbière, Rimbaud e Mallarmé, constitui-se no legado que os escritores contemporâneos vão lançar mão para ressignificar a cidade. Factualmente, o que se tem, hoje, na literatura é uma evocação da atmosfera da cidade que se interessa menos pela vida urbana e de seus habitantes e mais pelas casualidades suscitadas pelo imbricamento de signos. É nessa perspectiva que podemos inscrever a poesia de Sebastião Uchoa Leite, poeta que em pouco mais de 40 anos dedicados à escrita literária singularizou-se por construir sua poesia a partir de um olhar que espreita o mundo pelas frestas, pelos vãos, pelas sombras.

Da subjetividade urbana na poesia contemporânea

A produção poética de Sebastião Uchoa Leite constitui-se de labirintos que tangenciam obliquamente os modos de representação do sujeito e do espaço sob a perspectiva da suspeição. É uma poesia que privilegia a construção de “espaços-entre” promovendo, assim, o cruzamento

de fronteiras próprias da literatura. A tessitura desses espaços e suas múltiplas relações com os “in-seres” que por ele transitam permitem circunscrever essa produção no território das experiências urbanas. Esse é, por exemplo, a percepção que o poeta tem, especialmente, da cidade do Rio de Janeiro – organismo vivo, mutante, tenso, fragmentado e híbrido.

Do ponto de vista da configuração do espaço, entendido para efeito deste estudo como lugar de “pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais” (BRANDÃO, 2007, p. 208) e reais, a produção poética de Sebastião Uchoa Leite é eminentemente urbana. Desde a publicação dos primeiros livros, nos anos de 1960, até o aparecimento de *A regra secreta* (2002), último livro publicado pelo poeta pernambucano, há um desfile de lugares que, *a priori*, mais parece um mapeamento de grandes centros urbanos. Recife, Olinda, Rio de Janeiro e Berlim são algumas das cidades por onde “in-seres” transitam numa atitude de espreita. Aliás, ocultamento e suspeição, seja do espaço, do sujeito ou da linguagem, são movimentos recorrentes nessa escritura influenciada pelo estilo cinematográfico de filmes de perseguição, como são chamados *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, e *Encurralado* (1971), de Steven Spielberg, pelo próprio Uchoa Leite no ensaio “A metáfora da perseguição” (1995).

A construção do espaço urbano e dos elementos que o acompanham converte diversos poemas de Sebastião Uchoa Leite em micro-narrativas (SUSSEKIND, 2002, p. 19). Esse é o caso de poemas da seção “Anotações” do livro *A ficção vida* (1993) e da seção “A espreita”, do livro homônimo (2000). Nessas seções o universo urbano apresenta-se como resultado da tensão existente entre o espaço propriamente dito e os sujeitos que o percorrem. Relações assim trazem à tona a conjuntura psicológica, histórica, social, cultural e ideológica de uma dada realidade, revelando o espaço urbano “não enquanto mera descrição física de polaridades, mas como cidade simbólica, onde se cruzam lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2008, p. 24). Essa condição, que permite pensar a cidade como rede de significados móveis e instantâneos, à maneira de Hoffmann, Poe e Baudelaire, cujas realizações servirão para pensar a poesia de Uchoa, manifesta-se de modo recorrente na obra desse poeta.

É nessa perspectiva que os livros *A uma incógnita*, *A ficção vida*, *A espreita* e *A regra secreta*, objetos de estudo desta leitura, configuram a cidade, a vida urbana, o cotidiano. Alguns poemas presentes nesses livros – esse é o caso de “O leitor atropelado, 63”, de *A uma incógnita*; “Anotação 9: A obra lírica”, de *A ficção vida*; “Os passantes da Rua Paissandu”, de *A espreita* e “a história presente: chelsea”, de *A regra secreta*, entre outros – justapõem ao discurso plástico, composto de colagens e fragmentos, uma percepção cosmopolita que se apoia em cortes seletivos. Esses cortes seletivos da vida urbana já estavam presentes na produção literária de escritores da modernidade como os aqui já citados, contudo, na poesia da contemporaneidade, esse é o caso de poemas de Uchoa Leite, “os fragmentos submetem-se a uma sintaxe que elimina as ligaduras e se encaminha para a montagem (...) da linguagem cinematográfica” (GOMES, 2008, p. 34). O processo da montagem pressupõe a desmontagem e a remontagem do signo verbal. “O primeiro procedimento implica descobrir fragmentos, resíduos, índices sígnicos. O segundo consiste no novo engendramento possibilitador da

produção-projeção de significados, gerados a partir da experiência do olho que fixa aqueles fragmentos (GOMES, 2008, p. 34). Decorre desses procedimentos uma leitura que expõe a condição urbana em *flashes* simultâneos “quebrando a linearidade lógica e a possibilidade de totalização da cidade” (GOMES, 2008, p. 34).

A escolha dos quatro livros já citados para este estudo deve-se ao fato de a vida urbana e seus desdobramentos aparecerem com menos expressividade nos primeiros livros publicados por Sebastião Uchoa Leite. Na antologia *Obra em dobras* (1988), que engloba os seis primeiros livros – *Dez sonetos sem matéria* (1960), *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e sobre o espaço* (1962), *Signos/Gnosis e Outros* (1970), *Antilogia* (1979), *Isso não é aquilo* (1982) e *Cortes/Toques* (1988) – as referências a uma poética cosmopolita se constroem em torno de alusões a elementos tipicamente urbanos como cafés, calçadas, biblioteca, jornal, artistas de cinema, personagens de histórias em quadrinhos, bem como referências a Poe e a Baudelaire que problematizaram poeticamente a cidade, enfim, são fragmentos que se colam a uma poesia cuja preocupação maior gira em torno da reflexividade do próprio signo e da autorreflexividade do ser.

Ainda passível de identificação com a poesia da modernidade, a produção de Sebastião Uchoa Leite de *Obra em dobras* alia a condição da poesia, do poeta e da cidade. É como se pensar em um fosse condição para pensar no outro, uma espécie de jogo em que um é o reflexo do outro. Nesse contexto, vale aludir ao modo como se comporta o sujeito poético que esquadrinha a cidade, de um ponto fixo, tão-somente pelos olhos, haja vista que as pernas (alusão à *flanêrie*) terão maior expressividade nas composições de Uchoa Leite a partir de *A uma incógnita* (1991). Assim, identificamos nessa poesia o sujeito poético que ora se comporta como um *voyeur*, ora como um *flâneur* e ora assume a postura de ambos. Essas figurações, associadas a tantas outras subjetividades – que vão do vampiro ao detetive, das personagens e artistas de cinema às personagens de quadrinhos, de vermes às serpentes peçonhentas, captam as cenas banalizadas da urbe, assumindo o *voyeurismo* e a *flanêrie* para cenarizar a condição urbana.

Na tese de doutorado *O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*, aqui já citada, Paulo Cesar Andrade da Silva discute a presença do “olhar *voyeur*” e do “olhar *flâneur*” nessa poesia (2005, pp. 108-132). Segundo esse pesquisador, o poeta pernambucano se apropria dessas posturas da modernidade como forma de manifestar, metonimicamente, a ficção que se alimenta da vida. Tanto o *voyeur*, que olha o outro de fora, como o *flâneur*, que se imiscuiu à cena, são construídos na poesia de Uchoa Leite pela observação da cidade. Nos livros *A ficção vida*, *A uma incógnita*, *A espreita* e *A regra secreta*, a figuração urbana é flagrada em seus momentos de banalidade e sob o olhar do *voyeur* ou do *flâneur* singulariza-se.

Se considerarmos toda a produção poética de Sebastião Uchoa Leite (são onze livros, além da coletânea *Obra em dobras*), perceberemos de imediato que esse olhar que desautomatiza, espreita, transita no tempo e no espaço travestido de *voyeur*, *flâneur* e tantas outras subjetividades, vinculando linguagem e realidade. Nessa poesia, as reflexões que colocam em tensão o signo poético e a realidade abrem espaço para experiências que passam pela metalinguagem, intertextualidade, apropriação, tradução, sendo amalgamadas pela consciência que o poeta tem da historicidade da linguagem literária.

Dessa concepção de poesia que se deixa adulterar deriva um lirismo (a crítica fala em antilirismo) que encontra “os espaços e os tempos adequados para o registro de um certo modo de ver, sentir e pensar a realidade” (BARBOSA, 2000, p. 16). Nos livros *A uma incógnita*, *A ficção vida*, *A espreita* e *A regra secreta*, a experiência urbana estreita diálogo com a poesia. Segundo Flora Süssekind, no ensaio já citado, do ponto de vista do processo criativo, há em Sebastião Uchoa Leite uma “indeterminação identitária” (2002, p. 19) que se estende ao sujeito, ao espaço e à poesia. Daí porque, reiteradamente, o espaço literário constituir-se em cenário típico de filmes policiais onde “disfarces, ocultações e trocas de identidade [...] convertem, com freqüência, os poemas de Sebastião Uchoa Leite em micro-narrativas policiais” (SÜSSEKIND, 2002, p. 19).

Esse clima de suspeição, já anunciado em *Antilogia*, referendado em *A uma incógnita* e *A espreita* e teoricamente discutido no texto “A metáfora da perseguição”, de *Jogos e enganos* (1995), funciona como procedimento autorreflexivo. Por um lado, há um sujeito que “Espreita nas trevas” (LEITE, 2000, p. 31), “Atravessando em câmara rápida/ A Presidente Vargas” (LEITE, 2000, p. 63), ou mesmo “Daqui de dentro/ Por trás dos vidros/ Vê-se a rua pétrea/ De pedestres/ Com pressa” (LEITE, 2000, p. 37), refigurando literariamente a condição urbana. Por outro lado, a sinuosidade desse olhar se materializa no *fazer* poético tal como o compreendia Paul Valéry que, no texto “Acerca do *cemitério Marinho*”, destaca a tensão entre o *dizer* e o *fazer*: “Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem [...] sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu disse” (VALÉRY, 1999, p. 165) [grifo do autor]. Esta consciência impulsiona a criação de uma poesia que desconfia dos seus próprios procedimentos, por isso manifesta um caráter híbrido que se desdobra em múltiplas linguagens, em múltiplas formas, colocando, algumas vezes, em tensão a natureza do literário e do não-literário.

Considerando o *fazer*, visto por Paul Valéry como exercício inerente à criação, podemos dizer que os livros de Sebastião Uchoa Leite em questão deixam bem claro que o seu projeto literário passa pela “metáfora da perseguição”, a qual aludimos anteriormente. Essa metáfora se desdobra em outras: da suspeição, da espreita, da investigação. A natureza ambivalente dessa perspectiva metafórica “sugere tanto a necessidade de esconderijo quanto um possível bote, tanto a expectativa de sofrer algum ataque, quanto de realização de alguma ação condenável” (SÜSSEKIND, 2002, p. 19). Assim, compreendemos por que nessa poesia privilegiam-se espaços urbanos labirínticos como túneis, pontes, morros, bem como calçadas, ruas e praças onde o labirinto se configura pela ação dos passantes. Mas também no espaço fechado o clima de suspense impera, porque quartos – inclusive de hospitais, por trás das janelas, sempre de vidro, reiteram a imagem de uma poesia que insiste em ficar “de espreita”, como destaca João Alexandre Barbosa (2000, p. 27).

Aliás, essa atitude de dissimulação, própria da vida urbana, encontra nas seções “Anotações”, de *A ficção vida*, e em “A espreita”, do livro homônimo, o ápice da figuração de quadros citadinos na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Desde os títulos dos poemas (“Direção Avenida: um passeio”, “Estação Central”, “Dentro/fora: Rio de Janeiro”, “Outros sóis: Recife”, “Andando sob o sol e sombras”, “Os passantes da Rua Paissandu”, etc.), que tematicamente

aludem para o cosmopolitismo, aos sujeitos que transitam por esses espaços, nessas seções, o referente urbano é ficcionalizado e acentua o processo de subjetivação literária. Contudo, diferentemente de poemas que compõem a coletânea *Obra em dobras*, que se reportam ao imaginário cultural povoado por vampiros, bandidos, detetives, espíões, personagens que, seja para o bem ou para o mal, são detentores de poder, bem como seres abjetos como serpentes, escorpiões, morcegos, vermes, vírus, micróbios, etc., nos livros *A ficção vida* e *A espreita* as subjetividades, seres (ou melhor, “in-seres” como diz Uchoa no poema homônimo), são capturadas do cotidiano, da vida, da realidade. Por isso, como acontece no romance *O quieto animal da esquina*, de João Gilberto Noll, deparamo-nos com sujeitos “deambulatórios, desabrigados [que] refiguram ficcionalmente a experiência urbana dos sem-teto [apontando para] as diversas estratégias de sobrevivência na rua” (SÜSSEKIND, 2002, p. 14).

Entretanto não se trata da representação de uma literatura de protesto, de denúncia social, embora essa questão não seja ignorada por Sebastião Uchoa Leite, haja vista o fato de que a espetacularização de dramas humanos, por ele articulada, tem sua gênese nos desajustes sociais dos grandes centros urbanos. Essa é uma postura temática, porque no plano estético o projeto é outro.

Na série “Anotações”, de *A ficção vida*, os registros instantâneos de cenas flagradas no cotidiano ressaltam, sobretudo, o caráter metafórico dessa poesia. O poema “A obra lírica”, dessa série, citado a seguir, retrata uma cena bizarra envolvendo personagem anônimo das ruas. Vejamos:

Certa vez vindo da lateral
Do Campo de Santana
E entrando célere
Na Azeredo Coutinho
Direção: Arquivo
Como um Josef K Qualquer
Deparei-me
Com algo da espécie
Dita “humana”
De cócoras
Pondo ali o seu ovo
Atravessei e pensei
Que ali era
A obra no sentido literal (LEITE, 1993, p. 79, grifos do autor).

Nesse poema, o que interessa não é a cena em si, porque banalizada pelo modo de vida cosmopolita. A descrição física adquire uma dimensão simbólica à medida que serve de mote para problematizar o caráter lírico do texto literário. No poema, a associação entre o sublime e o grotesco esvazia o sentido de lirismo tal qual foi construído pela tradição literária. O lirismo deixa de ser uma manifestação do espírito para enfatizar a natureza material. Desse modo, fica posto que a obra lírica, na visão do poeta pernambucano, alimenta-se de fragmentos da realidade urbana, perdendo, portanto, o seu caráter purista e essencialista. O leve toque de humor associado à ironia do título, “Obra lírica”, em que “obra” tem íntima relação com o ato de defecar, desconcerta porque, ao aproximar poesia e vida, destitui ambas de dramaticidade.

Para João Alexandre Barbosa, nesse caso, tanto como em outros poemas do livro *A espreita*, o efeito poético resulta de uma subtração lírica que “deixa passar, pela linguagem do poema, a condição terminal da poesia como veículo de representação da realidade” (2000, p. 21-22). Essa condição, que na concepção de Marcos Siscar (2010, p. 164) “coloca a poesia por um fio, próxima de sua perda”, inscreve a poética de Sebastião Uchoa Leite na contemporaneidade. Siscar vê ainda na “poesia por um fio [...] a ausência do olhar poetizante” que dá passagem a outras formas de relação com o cotidiano a ponto de manifestar “a ausência de ‘grandes questões’” (2010, p. 164-166). Na poesia de Uchoa Leite, “a condição terminal da poesia”, a “poesia por um fio” se alimenta da vida, da morte, ou melhor, da quase-morte, e desloca o modo de apreender a realidade.

Nas seções “Animal máquina”, de *A uma incógnita*, “Incertezas”, de *A ficção vida*, “memória das sensações” e “dentro e fora da UTI”, de *A regra secreta* e nos poemas “Agulha” e “Uma voz do subsolo”, de *A espreita*, a condição urbana flerta com a individualidade do sujeito lírico nos momentos em que o real é ficcionalizado. As sessões e os poemas mencionados registram momentos de internação hospitalar do poeta Sebastião Uchoa Leite, um por problemas cardíacos e outro por grave hemorragia. Ao invés de calçadas, ruas, avenidas e praças, deparamo-nos com o espaço fechado de quartos e corredores de hospital; ao invés do olhar *voyeur* que busca o outro, a condição do poeta é o próprio referente; ao invés da experiência com a vida, há o deslocamento para a experiência vivida. Por outro lado, mantém-se a performance poética que se vale de procedimentos como humor, ironia, intertextualidade, signo da duplicidade, metáfora da perseguição, entre outros que marcaram as quatro décadas de produção literária e que, no caso dessa poesia que capta o esvaziamento da vida, servem de expedientes para a reconstituição de uma experiência personalíssima, de um relato pessoal, com bastante objetividade.

Nessas seções, os ruídos da polis são silenciados em prol da encenação da linguagem do corpo que, “potencializada pela doença” (DASSIE, 2001, p. 70), indicia uma reflexão sobre a vida e sobre a morte sem, contudo, incorrer em abordagens de caráter transcendental. O corpo, bastante debilitado pela doença, é peça-chave na exposição do drama pessoal, porque muitas referências extratextuais são por ele captadas. Isso se dá quando o poeta se descobre doente, “Do respirar: não/ Ouvia nada/ Só o silêncio dos órgãos” (LEITE, 1991, p. 39); quando se encontra inconsciente, “Gritaram/ O meu nome três vezes/ Dormi outra vez” (LEITE, 1993, p. 17); e quando começa o processo de recuperação, “Uma das irmãs/ Leva o soro erguido alto / Andar leve/Banhos Kitsch/ Respira-se a luz” (LEITE, 1993, p. 29). Cenas assim espreitadas do universo autobiográfico do poeta mostram como é tênue a fronteira entre vida/morte, realidade/ficção.

A relação linguagem-corpo intensifica-se nos poemas de “memória das sensações”, sessão onde o poeta vê seu “corpo morto”, “corpo hirtó” (LEITE, 2002, p. 14, 21) numa espécie de “insídia”, termo, aliás, muito presente nesta série referindo-se à materialidade do ser como dissimulada, traidora. A linguagem e o corpo participam de um jogo em que a encenação da experiência implica no esfacelamento de ambos, como se um fosse espelho do outro. À fragmentação do corpo – “Atado pelo pulso” (1993, p. 19), “língua bífida” (1993, 21), “olhos antifísicos” (2008, p. 43), “coração de tigre” (2008, p. 46), “pernas elétricas” (2008, p.

46) – como uma pintura dadaísta, corresponde à fratura da linguagem. Dois poemas, como pode ser visto na transcrição a seguir, desestabilizam o verso tradicional ao mesmo tempo que valorizam a organização gráfica próxima das proposições do concretismo:

memória das sensações 4: vertigo 3

A
VER
TI
GEM
É
UMA
LIN
GUA
GEM
DA
MAR
GEM
OU
UMA
FOR
MA
DE
NÃO
PO
DER
DA
LIN
GUA
GEM
DO
COR
PO (LEITE, 2002, p. 17)

memória das sensações 6: a insídia

ins
ídi
aco
ntr
aoc
orp
oem
sio
uco
mou
mve
nen
odo
pró
pri
oco
rpo (LEITE, 2002, p. 17, grifos do poeta)

Assim, o exercício criativo, uma atividade lúdica, incorpora o modo de ser do corpo e o transfigura no modo de ser da linguagem, ou vice-versa, libertando um e outro para novas possibilidades.

A fragilidade do corpo, entretanto, não impede que uma das funções inerentes à condição poética de Sebastião Uchoa Leite se mantenha intacta, a saber, a auto-observação. O olhar *voyeur* que percorria a cidade e selecionava cenas imperceptíveis aos passantes, agora, “desloca-se de si mesmo para se auto-espionar, passando a ser seu próprio *voyeur*” (SILVA, p. 138). Isso pode ser constatado no poema de abertura do livro *A ficção vida* que, paradoxalmente, intitula-se “A ficção morte”: “Espionando-me de cima/ Os outros em torno” (LEITE, 1993, p. 11), bem como no poema em prosa “memória das sensações: eu em p/b”, de *A regra secreta*, quando o poeta reconhece: “não sou mais o sujeito da ação, mas agora objeto de observação sendo analisado” (LEITE, 2002, p. 20). Esse deslocamento, uma espécie de desdobramento do eu que configura a imagem do duplo tão ao modo de Uchoa Leite, pressupõe uma teatralização do embate morte-vida.

Retomando o ensaio de Flora Sussekind, poderíamos falar em “desterritorialização” do ser em relação a si mesmo. O registro do *voyeur* recolhe, metonimicamente, a vida em cacos e a analisa com distanciamento necessário para que ao drama vivido se sobreponha o drama narrado. Eis, portanto, nesse procedimento, a reiteração da metáfora da perseguição, da espreita, traço estilístico típico de Sebastião Uchoa Leite. O olhar “de viés”, côncavo, privilegia os espaços-entre, configurando-se em zona de transição à medida que evoca as referências externas, mediadas pelo cenário urbano. A observação de mão dupla emite sinais reconhecíveis da individualidade do sujeito lírico, sendo possível acompanhar as diversas fases da doença, desde os períodos mais críticos até o restabelecimento. A outra via parte das marcas individuais e se reporta a particularidades do cenário urbano como forma de retorno à vida. Talvez esta razão justifique o fato de que o livro que se inicia com o poema “A ficção morte” se intitule *A ficção vida*. Mais do que isso: a ficcionalização do real, que espreita “o sol lá fora”, “o ar cotidiano noturno”, “O teatro vivo dos vultos/ A TV a cor em tempo real”, “os subúrbios de Manhattan”, desterritorializa também a poesia de sua condição aurática, haja vista que a “A obra lírica” pode nascer do detrito urbano produzido por alguém “da espécie dita ‘humana’/ De cócoras” (LEITE, 1993, p. 79).

Portanto, fica evidente no estudo aqui realizado que o projeto literário de Sebastião Uchoa Leite tem na relação poesia e cidade um de seus gestos mais recorrentes. Essa poética incorpora as tensões do cotidiano e configura a fisionomia urbana a partir de imagens fragmentadas dos seres e das coisas. O olhar do poeta, ao flagrar e descrever cenas inusitadas, bizarras e até grotescas, faz aparecer também a dimensão filosófica da cidade, permitindo vê-la em sua historicidade. A cidade espraia-se como um não-lugar marcado por relações efêmeras entre indivíduos desterritorializados. Os múltiplos espaços urbanos ganham sentidos, ainda que marcados pela precariedade. A partir daí, o espaço textual se abre para múltiplos exercícios de invenção. A poesia flerta com a vida, o mundo e as coisas, mostrando que tudo cabe no poema: animais peçonhentos, moradores de ruas, dias de internação em hospital, seção de exames médicos, outros textos, a condição da arte na contemporaneidade,

enfim, tudo passa pela “obliquidade do olhar, que espreita e insinua” (SISCAR, 2010, p. 163), fazendo do poema o espaço das impurezas.

ALENCAR, R. N. Urban Subjectivities in Sebastião Uchoa Leite’s Poetry. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, 2018, p. 188-204. ISSN: 2177-3807

Referências

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Trad. P. L. Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARBOSA, J. A. Apresentação. In: LEITE, S. U. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 11-27.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. C. *O pintor da vida moderna*. Org. Jerome Dufilho; Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

_____. *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. (Obras escolhidas de Walter Benjamin, v. 3)

BRANDÃO, L. A. *Espaços literários e suas expansões*. UFMG, Aletria, v. 15, jan.-jun., 2007, pp. 206-220.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONTARDI, B. Prefácio. In: ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 01-09.

DASSIE, F. A. *Sebastião Uchoa Leite: poética, vozes e espaços*. 119 f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira e teorias da literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: <http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2007-08-22T105012Z-1012/Publico/Dissert-FranklinDassie.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2017.

_____. *Sebastião Uchoa leite por Franklin Alves Dassie*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

DUFILHO, J. O pintor e o poeta. In: BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Org. Jerome Dufilho; Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 105-145.

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio e Janeiro: Rocco, 2008.

_____. A Cidade vista da janela. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mai. 2010. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraImprensaLeiaMais/545/Renato-Cordeiro-Gomes.aspx>>. Acesso em: 20 set. 2011.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEITE, S. U. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. A metáfora da perseguição. In: _____. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Ed. 34/Ed. UFRJ, 1995. p. 111-142.

_____. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002.

_____. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LIMA, L. C. Sebastião Uchoa Leite em prosa e verso. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 215-240.

LOURENÇO, J. F. Introdução. In: BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006. p. 11-18.

MAZZARI, M. (Posfácio). Hoffmann e as primícias da arte de enxergar. In: HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 59-74.

MENEZES, M. A. *Baudelaire: o poeta da cidade moderna*. Salvador: UFBA. (I Seminário de arte e cidade, mai./2006). Disponível em: <http://www.artecidade.ufba.br/st1_MAM.pdf>. Acesso em: 23 out. 2011.

MONGIN, O. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. Trad. Leticia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*. Rocco: Rio de Janeiro, 1991.

SANTAELLA, L. (Posfácio) Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: POE, E. A. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. p. 139-189.

POE, E. A. O homem da multidão. In: BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Org. Jerome Dufilho; Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. s/p.

_____. O retrato oval. In: _____. *Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 278-282.

SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, P. C. A. *O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*. 295 f. Tese (Doutorado em estudos literários) – Departamento de Literatura, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2005. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/cz3jj/pdf/andrade-9788568334409.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SISCAR, M. Introdução. In: CORBIÈRE, T. *Os amores amarelos*. Trad. Marcos A. Siscar. São Paulo Iluminuras, 1996.

_____. A cisma da poesia brasileira contemporânea. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 149-167.

SUSSEKIND, F. *Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. 2002, pp. 11-29. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_01.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2011.

VALÉRY, P. Acerca do *Cemitério marinho*. In: _____. *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Filmes

ENCURRALADO. Direção de Steven Spielberg. Brasil: Universal Pictures do Brasil, 1971. (90 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zzaoTDDbMjg>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

M – O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Ocean Filmes, 1931. (117 min), son., p & b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9RLbwkVPoA>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

Recebido em: 25 mar. 2018

Aceito em: 22 mai. 2018

Da casa do pai à do marido: mulher e espaço social em Carolina Nabuco

MARCELO MEDEIROS DA SILVA*

RESUMO: Alicerçada nos eixos do resgate e da revisão, a crítica literária de cunho feminista empreendeu uma fascinante odisseia: o trabalho arqueológico de dar visibilidade a escritoras e obras que passaram a passos largos em nossa história literária. Conseqüentemente, o estudo de um *corpus* deslegitimado de obras do século XIX e primeiras décadas do século XX reveste-se, atualmente, de um outro aspecto: garantir que autoras e obras possam ser (re)lidas, ou seja, pela primeira vez, objeto de leitura. Inserindo-se, portanto, no rol de trabalhos voltados para a construção de uma memória feminina em nossas Letras, o presente estudo procura refletir sobre a presença feminina no romance *Chama e cinzas* (1979) da escritora fluminense Carolina Nabuco, uma das muitas escritoras esquecidas em nossa historiografia literária.

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Nabuco; *Chama e cinzas*; Condição Feminina; Crítica Feminista; Literatura; Mulher.

ABSTRACT: Through reclamation and revisionism, Feminist literary criticism has always fascinatingly dug up writers and works overlooked by our literary history. Consequently, the study of de-legitimized works from the nineteenth and the first decades of the twentieth century ensures that texts by female authors can be (re)read. That said, the present essay looks into the female presence in the novel *Chama e cinzas* (1979) by Rio de Janeiro writer Carolina Nabuco, one of the many forgotten women writers in our literary historiography, in order to add to the studies aimed at creating a female memory in our literary criticism.

KEYWORDS: Carolina Nabuco; *Chama e cinzas*; Female Condition; Feminist Criticism; Literature; Woman.

* Departamento de Letras – Universidade Estadual da Paraíba – UEPB/campus VI – CCHE – 58429-500 – Campina Grande – PB – Brasil. E-mail: marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br

Introdução

Durante muito tempo, escrita e saber estiveram – e ainda, talvez, continuem – relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentassem ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista. Mesmo assim, o discurso hegemônico do patriarcalismo não conseguiu abafar determinadas vozes, principalmente de algumas mulheres que não estavam contentes em serem rotuladas de o segundo sexo e que, por isso, se negaram à subordinação.

Por causa, dentre outros fatores, das tentativas de subversão à ordem do pai, a integração de mulheres/escritoras ao universo da escrita foi marcada por uma trajetória bastante dolorosa, principalmente porque escrita e saber, além de serem usados como forma de dominação, “ao despreverem modos de socialização, papéis sociais e até mesmo sentimentos esperados em determinadas situações” (TELLES, 2002, p. 402), eram tidas como ferramentas exclusivas do espaço masculino. Por isso, durante muito tempo, foram negadas às mulheres a autonomia e a subjetividade necessárias à criação.

Dentro do cenário literário, a escrita produzida por mulheres teve – e continua tendo – de conviver com uma política de ocultamento que trouxe consequências quase que irreparáveis. Muitas foram as mulheres que, embora com a pena em riste, não puderam se expressar e tiveram sua obra, sua intelectualidade assujeitadas ao Outro, o sujeito masculino. Por isso, persiste a necessidade de estudos que possam, segundo Schneider (2000), reconstruir a história literária produzida por mulheres, pondo em evidência o percurso, as dificuldades, os temores, as estratégias para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização dessa literatura que no passado não recebeu a devida atenção.

Nesse sentido, é preciso estudar os textos não canônicos para que a história das mulheres e a de sua produção literária possam ser reconstruídas, o que pode transformar a visão tradicional da própria história literária a fim de que esta passe a levar em conta a produção literária de mulheres que, em meio às pressões de uma sociedade patriarcal, ousaram fazer da pena bandeira de luta, ainda que tenham, em seus escritos, registrado ou até mesmo sucumbido aos preconceitos dessa sociedade.

Nessa empresa, ao nos debruçarmos sobre a produção literária de Carolina Nabuco¹ (cf.

¹ Romancista, memorialista, biógrafa e mulher de grande cultura, Maria Carolina Nabuco de Araújo nasceu em 1890 e faleceu em 1981 (COELHO, 2002). Filha de D. Evelina Torres Ribeiro Nabuco e de Joaquim Aurélio Nabuco de Araújo, escritor e deputado do Império, a cujo nome sempre esteve atrelada como se fosse uma sombra do próprio pai, Carolina Nabuco, segundo Schumacher e Brazil (2000), consagrou-se por possuir um estilo simples e erudito, rico e profundo em conteúdo. Após o lançamento de *A vida de Joaquim Nabuco*, que foi, à época, um êxito de livraria, vieram somar a essa pobre “bagagem literária”, palavras de Carolina Nabuco, outros livros que não biografias, como os dois únicos romances que escreveu: *A sucessora* (1934) e *Chama e cinzas* (1947). Simultaneamente à composição de seu segundo romance, Carolina Nabuco desviou-se um pouco e escreveu um livro de instrução religiosa, *Catecismo historiado – doutrina cristã para primeira comunhão* (1940), e mais duas biografias: *A vida de Virgílio de Melo Franco* (1962) e *Santa Catarina de Sena* (1957). Enquanto escrevia essas biografias, Carolina Nabuco, não abandonando inteiramente a ficção, escreveu uma história e outra que foram reunidas no livro *O ladrão de guarda-chuvas e outras dez histórias* (1969). Um outro livro escrito por ela foi *Retrato dos Estados Unidos à luz de sua Literatura* (1967). Ainda tendo os Estados Unidos como pano de fundo,

SILVA, 2007a; SILVA, 2007b), esperamos estar contribuindo com os estudos que objetivam dar visibilidade às numerosas autoras que não figuraram nas histórias literárias brasileiras da época nem nas posteriores e, assim, trazer à tona uma memória literária feminina na literatura brasileira que vem sendo negligenciada ao longo dos séculos. O regaste de produções femininas é importante porque, por um lado, permite-nos a recuperação de uma identidade feminina há muito silenciada e, por outro lado, permite:

o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgatasse os trabalhos das mulheres, que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura. Neste sentido, engaja-se no trabalho de recuperação de uma “identidade feminina” que aponte para as diversas formas de sua experiência, rejeitando, enfaticamente, a repetição e reprodução dos pressupostos mitológicos da crítica literária tradicional, que, via de regra, identifica a escrita feminina com a “sensibilidade contemplativa”, a “linguagem imaginativa” etc., bem como as diversas formas como a biologia, a linguística e a psicanálise vêm definindo a especificidade da linguagem feminina (HOLLANDA, 1994, p. 03).

De acordo com Carvalho (2001), resgatar textos de escritoras, produzidos em períodos anteriores aos movimentos sociais da década de 60 do século passado, é, dentre outros aspectos, uma rara oportunidade de trazer a lume a produção intelectual de todo um grupo social marginalizado pela cultura patriarcal hegemônica para a qual as mulheres, não sendo capazes de construir e elaborar aspectos de nosso imaginário social, já que estas eram uma tarefa masculina, deveriam preocupar-se apenas com as prendas domésticas, visto que o lar era, sobretudo, o espaço de confinamento para muitas mulheres que eram incorporadas e consolidadas ao marido ou ao pai.

Na empresa de resgate de textos de autoria feminina e de construção de uma memória literária feminina brasileira, aliás, essa tem sido, de acordo com Funck, “a área melhor explorada e de resultados mais marcantes na crítica feminista atual no Brasil” (FUNCK, 1994, p. 22), este artigo procura estudar a presença feminina no romance *Chama e cinzas*² (1947), da escritora fluminense Carolina Nabuco.

Do espaço (e) da mulher em Chama e cinzas

Na discussão entre o público e o privado, parece-nos que as abordagens caminharam para uma supervalorização do primeiro em detrimento do segundo. Uma vez que, ao longo da história, a mulher havia sido encarcerada na esfera privada,urgia que ela saísse do posto de rainha do lar e alcançasse espaços onde pudesse exercer outras funções que não apenas as das prendas domésticas. Avultaram, então, estudos sobre as mulheres do espaço público, como

Carolina Nabuco escreveu, anos antes, um livro de viagens: *Visão dos Estados Unidos* (1953). Além de ficção, biografia e crítica literária, integram o acervo de Carolina Nabuco mais dois outros livros: *Oito décadas* (1973) e *Meu livro de cozinha* (1977). Este um livro que reúne várias receitas; aquele, suas memórias, espécie de testamento literário da autora.

² Embora a primeira edição deste romance seja de 1947, utilizaremos neste trabalho a edição de 1979.

as jornalistas, as políticas, as escritoras. Neste caso, procurando dar visibilidade às mulheres, muitos estudos deixaram de lado aquelas mulheres que, restritas à esfera doméstica, já eram invisíveis: as donas de casa.

Como decorrência disso, deixaram de ser produzidos estudos sobre as “donas de casa”, ou, pelo menos, rarearam os trabalhos que se preocupassem com esse tipo de mulher. Isso, talvez, seja decorrente do fato de que, durante muito tempo, o privado ficou à margem dos trabalhos produzidos por estudiosos das mais diversas áreas. Esse quadro, entretanto, começou a alterar-se quando o privado deixou de ser “uma zona maldita, proibida e obscura: o local de nossas delícias e servidões, de nossos conflitos e sonhos; o centro, talvez provisório, de nossa vida, enfim reconhecido, visitado e legitimado” (PERROT, 2006, p. 09).

A consideração crescente pela vida privada, familiar ou pessoal contribuiu, portanto, para o surgimento de trabalhos que procurassem, a partir da esfera privada, tida como prisão para muitas mulheres, estudar como o feminino se manifestava nesse local: submetendo-se às injunções de uma sociedade de base patriarcal ou buscando formas de ir de encontro a todo um aparato ideológico fomentado por essa mesma sociedade. Tanto num quanto noutro caso, verificou-se, em muitos casos, que as mulheres viveram, durante muito tempo, numa espécie de letargia que as impedia de criar, nomear-se, nomear as coisas e ser, sobretudo, procriadoras de seus próprios discursos, textos e pensamentos. Tudo isso para que o domínio masculino sobre o feminino permanecesse como algo imutável e natural, impedindo, assim, que as mulheres construíssem novos valores sociais, nova moral e nova cultura.

Dentro dessa ideologia, que toma(va) o masculino como ponto de referência, as mulheres foram obrigadas a silenciarem-se e a assumirem como valores femininos outras marcas: a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas, aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se, calar-se (PERROT, 2005). Destinadas à obscuridade da reprodução ou postas fora do tempo ou dos acontecimentos, as mulheres foram, portanto, esquecidas, silenciadas ao longo da História. Neste sentido, o silêncio, sendo o Verbo Deus e, portanto, Homem, era o comum das mulheres: “o silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento” (PERROT, 2005, p. 09).

Se o silêncio foi, então, a marca de muitas mulheres, é preciso, agora, que “grande parte da revisão da produção cultural e literária das mulheres vem sendo feita a partir de perspectivas que buscam enfocar [...] diferentes construções identitárias ou que, no mínimo, não desconsideram sua importância em geral, e, especialmente, dos sujeitos femininos dentro delas” (ARAÚJO; SCHNEIDER, 2006, p. 123), que demos voz a esse silêncio e passemos a ouvir, pelo menos, os seus sussurros, o que pode, a nosso ver, ajudar na reescrita da própria história das mulheres e contribuir na escrita de uma memória feminina que foi tecida, muitas vezes, de silêncios e para o silêncio.

Sendo assim, não podemos deixar de lado a esfera privada, já que ela foi, durante séculos, um espaço ao qual estiveram ligadas muitas mulheres. É preciso, portanto, voltar-se para essa esfera, entendê-la por uma óptica que esteja despida de ideias pré-concebidas, pois, se as mulheres em geral foram, paulatinamente, margeadas, as que ocupam o espaço privado,

e muitas dizem gostar dele, cabe-nos, portanto, entender essa opção, são, duplamente, margeadas: primeiro, por serem mulheres; segundo, por exercerem as funções de dona de casa.

No entanto, nunca se pensou, como afirma Woolf (2004), que ser mulher dona de casa é exercer uma função social que não goza de prestígio elevado na sociedade. Ser dona de casa traz para as mulheres as marcas de uma angústia que é resultado do fato de saber que esta sua função é importante, mas que, por outro lado, é tida como atividade menor, menos positiva, ociosa. Apesar disso, quando muitas mulheres começaram a penetrar no terreno da escrita, foi justamente o espaço privado, onde permaneceram fechadas dentro de casas e sobrados, mocambos e senzalas, construídos por seus pais, maridos, senhores, que emergiu, em suas prosas, como cenário por onde desfilavam mulheres igualmente confinadas no mundo interior da família e mantidas sob o jugo patriarcal. Sendo assim, voltadas para o espaço doméstico, o privado, as mulheres, ao construírem o seu universo ficcional, deram prioridades aos laços familiares:

Estes laços, protetores e constrictivos, são, frequentemente, elementos estruturantes dos conflitos narrados. A família é, de fato, um tema que se impõe àqueles(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber (XAVIER, 1998, p. 13).

A priorização das relações familiares nos escritos de algumas de nossas primeiras escritoras deve-se também ao fato de que às mulheres era permitido escrever desde que os seus escritos não ferissem “a moral e os bons costumes”, daí serem recorrentes na produção delas temas sobre o amor, o cotidiano familiar, ou seja, temas que, sob a “esfera perfumada de sentimento e singeleza”, não abordassem nada mais além do amor e flores. Caso fossem além e passassem a versar sobre assuntos sociais, políticos ou revolucionários, essas escritoras estavam transgredindo, já que estes eram assuntos da esfera pública, ou seja, assuntos de homem.

Todavia, escrevendo sobre aquilo de que estavam mais próximas, as mulheres iam, paulatinamente, adentrando no universo da escrita, *dominus* masculino, mesmo que seus escritos fossem marginalizados ou desvalorizados, visto que versavam sobre atividades femininas que traziam em si as marcas que deveriam ser ocultadas: a desvalorização e a marginalização femininas. Para corroborar essa nossa fala, Perrot afirma o seguinte:

O uso [da escrita], essencial, repousa sobre o seu grau de alfabetização e o tipo de escrita que lhes é concedido. Inicialmente isoladas na escrita privada e familiar, autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos da comunicação – o jornalismo por exemplo – e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia mais dificilmente. Debates e combates balizam estas travessias de uma fronteira que tende a se reconstituir, mudando de lugar (PERROT, 2005, p. 13).

Assim, não nos causa estranheza o fato de que, vivendo, durante muito tempo em espaços desenhados e planejados pela arquitetura masculina, as mulheres escolhessem justamente esses espaços para falarem, dizerem quem eram, são e foram. Como exemplo

disso, podemos citar o romance *Chama e cinzas* (1947) da escritora fluminense Carolina Nabuco. Escrito treze anos após a publicação de seu primeiro romance, *A sucessora* (1934), num estilo objetivo, com uma linguagem próxima à da crônica jornalística, *Chama e cinzas* é um romance que narra o cotidiano de mulheres presas à esfera do lar e preocupadas em resolver, à sua maneira, os problemas presentes nessa esfera privada, ou seja, no espaço privilegiado para a realização de seus talentos e execução de sua carreira profissional: as lides domésticas, encarnando a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família.

Este romance, talvez, tenha sido, para a sua autora, o mais difícil de ter sido escrito, porque lhe faltava substância: “Fui reunindo fragmentos de diálogos e títulos de capítulos, mas essas notas não passavam de lascas espalhadas. Lutava com uma grande falta de detalhes” (NABUCO, 2000, p. 142). Em *Oito décadas*, livro de memórias que compõe a bagagem literária de Carolina Nabuco, ela registra, da seguinte forma, a maneira como havia trabalhado na elaboração de *Chama e cinzas*:

Estou tecendo o enredo do meu futuro romance ainda sem título. O primeiro personagem que ideei e ao qual já estou me afeiçoando é o de um banqueiro e homem de negócios de meia-idade. Sua vida financeira e industrial está me saindo parecida com a do barão de Mauá e a de Percival Farquhar, o arrojado americano que conheci lutando em vão junto do governo Bernardes para, com os milhões americanos de que dispunha, estabelecer a indústria metalúrgica que engrandeceria o Brasil. Não deixarei meu personagem, o Rabelo, lutar em vão.

Há muito tempo que elaborei o ambiente de família que aparece na primeira parte e que tracei o arcabouço dos últimos capítulos, cujo eixo é a ida forçada de Nica ao banquete, deixando o marido moribundo.

Estes pontos não constituem ainda enredo. Quero uma rivalidade de amor entre as duas irmãs, mas os personagens masculinos ainda estão obscuros. Fiz pelo menos doze esquemas de enredo, para fixar os personagens Fernando e Evaristo. Enveredei por vários caminhos falsos, rasgando muitas páginas. Li a mamãe o rascunho. Li-o depois a João de Azevedo Macedo, operado da vista, a quem fui fazer companhia várias tardes. Recebi dele algumas sugestões, outras de Mariana, que bateu duas cópias na máquina, outras de Jim Chermont, que foi o primeiro leitor do original já mais ou menos terminado, todas as sugestões foram ótimas (NABUCO, 2000, p. 143).

Chama e cinzas, a partir do qual, neste artigo, procuraremos pensar em como se configura a representação feminina no espaço privado representado neste romance, pode ser visto, então, como uma longa crônica familiar em que estão registrados as intrigas familiares e os dramas íntimos. Nele está registrado o cotidiano da família Galhardo. Esta é uma família dentro dos moldes patriarcais, ou melhor, dentro do que, reduzindo-se as dimensões da família patriarcal, se “convencionou chamar de família nuclear burguesa, composta apenas do casal e dos filhos” (XAVIER, 1998, p. 113). Álvaro, o pai, é viúvo e tem quatro filhas: Ana, mais conhecida como Nica, Cristina, Iolanda e, a mais nova, Geninha. Todas elas moram na casa do bairro do Flamengo e são responsáveis pela manutenção e ordem dessa casa cujas necessidades são providas por Álvaro, que, antigo diplomata, cargo de que foi destituído após contrair muitas dívidas e não ter podido pagá-las, era descendente de família ilustre do Antigo Império, mas se encontra em decadência e vive de pedir emprestado dinheiro, que,

muitas vezes não paga, ou da renda haurida com o jogo que realiza em sua casa e ao qual vinham muitas pessoas: umas, desconhecidas pela família; outras eram bem próximas, como Nestor Rabelo, um grande banqueiro e velho amigo dos Galhardos.

Os descabros de Álvaro causavam vergonhas a suas filhas, e todas elas tiveram de passar por situações vergonhosas por causa do pai, que dilapidou com o jogo a sua fortuna e a deixada pela falecida esposa:

Geninha devia estar sentindo agora mais ou menos o que ela sentira então. Hoje Geninha chegara a maioridade como filha de Álvaro, como ela, Nica, chegara nesse dia de meirinhos, como Iolanda chegara, um pouco menos cedo talvez, na ocasião da ameaça de um credor insolente. Para Cristina, a mais velha, talvez não houvesse havido um momento preciso que, assim, de repente lhe abrisse os olhos. Depois da morte da mãe, Cristina tomara, ainda colegial, o governo da casa, dessa casa sem orçamento. Logo principiara a descobrir, através de pequenos vexames e da necessidade de fugir das contas dos fornecedores que não podia pagar, a verdadeira situação do pai (NABUCO, 1979, p. 15).

Álvaro, apesar de ser visto como o senhor da casa (aliás, a primeira parte do romance traz como título “a casa de Álvaro”), não consegue cumprir com o papel que lhe é reservado por uma sociedade de base patriarcal, ou seja, ele não consegue cumprir, a contento, com o papel de provedor do lar. Apesar disso e dos apertos econômicos por que passava, era contrário ao fato de suas filhas trabalharem fora do lar:

Álvaro opunha-se a que as meninas trabalhassem. Dizia que lugar de mulher é em casa. Tinha nisso o apoio de tia Chiquinha, a principal representante da família materna, uma tia-avó que não evoluíra com os tempos. Tia Chiquinha dispunha no caso de um argumento melhor que palavras. Viúva rica e sem filhos, era quem dava às meninas uma mesada para vestidos e passeios (NABUCO, 1979, p. 28).

Este fragmento corrobora o que vínhamos dizendo no começo deste texto, ou seja, dentro da ideologia do patriarcalismo, o lugar da mulher é o confinamento no mundo interior da família. Neste sentido, o romance em pauta registra uma época em que, sendo o lugar da mulher em casa, era “desnecessária” a sua entrada no mercado de trabalho, principalmente porque a presença feminina no espaço público era vista como uma possibilidade a que as mulheres queriam ter acesso para poderem conseguir dinheiro a ser gasto com futilidades, comprando vestidos e indo a passeios. O romance em pauta registra, portanto, o quanto era difícil para as mulheres, presas à esfera privada, romperem com ideias que, assim como a tia-avó das meninas Galhardo, “não evoluíram com o tempo”.

Além disso, devemos registrar que essa recusa à participação feminina no espaço público atendia a “um esforço de propagação de um modelo imaginário da família, orientado para a intimidade do lar, onde devem ser cultivadas as virtudes burguesas” (RAGO, 1997, p. 75). Por isso, avultaram vários procedimentos estratégicos masculinos que tentaram impedir a livre circulação das mulheres nos espaços públicos e lançaram, em consonância com todo um discurso moralista e filantrópico, sobre os ombros femininos “o anátema do pecado, o

sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho” (RAGO, 1997, p. 63). Noutras palavras, como a inserção da mulher na vida pública poderia corromper a sua pureza, o trabalho só lhe era permitido em situações excepcionais e de extrema necessidade como nos casos de viuvez ou de falência financeira.

Neste cenário, em que a esfera pública era apresentada como fonte de corrupção da mulher e de desvio do seu destino sagrado: o de mãe, esposa, dona de casa, restava às meninas Galhardo, impedidas de trabalhar no espaço público, assim como a muitas mulheres como elas, apenas circular pelos espaços privados do lar. Aliás, Álvaro, apesar dos descabros econômicos causados à família, não se descuidara da educação de suas filhas e soube educá-las dentro dos princípios dessa ideologia cujo objetivo era prepará-las não para a vida, mas, sim, para exercer a sua função essencial: a carreira doméstica. Sendo assim, integrando uma família do tipo nuclear burguesa, onde as relações de gênero são bem organizadas (XAVIER, 1998), cabia às meninas Galhardo ocupar-se com as lides domésticas, como costura, bordado e a arrumação da casa, ou preocupar-se com a sua própria beleza, atividades que não gozam de prestígio dentro de nossa sociedade, já que são vistas, em sua maioria, como meras futilidades femininas:

Agora um trovão rompeu inopinadamente. O dia antes estivera bonito. Nica prestou pouca atenção à mudança do tempo, ocupada como estava com seus vestidos, com os usados que arrumava e com os futuros que planejava. Achava-se com muito pouca roupa, e queria, precisava ser mais elegante que nunca. Apesar de Fernando falar tanto contra o luxo e futilidade, ela descobrira que, na prática, ele era, pelo contrário, sensível a tudo isso na indumentária feminina (NABUCO, 1979, 70).

Neste caso, o trabalho da mulher deve ser voltado às atividades mais caseiras e sossegadas, tipicamente associadas à mulher. Sendo assim, as filhas de Álvaro têm, então, de cumprir esse papel que uma sociedade de base patriarcal lhes reserva. Todas são mulheres que estão presas aos laços de família e, portanto, dentro de um sistema extremamente engendrado dentro do qual elas, sendo mulheres, têm de ficar confinadas à esfera do lar e assumir o governo da casa, preocupando-se apenas com as prendas domésticas, com os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, com todos os pequenos fatos do dia-a-dia e com a prevenção de qualquer sinal de doença.

Além disso, outra preocupação recorrente entre as irmãs Galhardo é com o casamento, que era visto como a suprema aspiração das mulheres e para o qual elas se preparavam por toda a vida, sendo educadas nas lides domésticas e ensinadas, no caso das mulheres da classe dominante, a brilharem nos salões de bailes onde poderiam encontrar um pretendente que as retirassem do lar paterno e lhes concedessem o trono de rainhas do lar. Dessa forma, vivendo dentro de uma sociedade em que as mulheres eram educadas para se casarem, as filhas de Álvaro não podiam fugir ao seu “destino de fêmea”: “— Se eu não estiver casada antes dos vinte e um anos, eu me emprego no escritório do Rabelo. Ele já disse que eu dou uma ótima secretária” (NABUCO, 1979, p. 28).

Esta fala de Nica torna-se importante porque não só reitera o fato de que, dentro da ideologia patriarcal, o único destino da mulher era o casamento como também nos ajuda a pensar nos papéis que eram destinados às mulheres no espaço público, já que o campo de atuação de muitas delas fora do lar circunscreveu-se “ao de ajudante, assistente, ou seja, a uma função de subordinação a um chefe masculinos em atividades que a colocaram desde sempre à margem de qualquer processo decisório” (RAGO, 1997, p. 65). Por isso, caso não venha a se casar, resta a Nica empregar-se no escritório de Rabelo para exercer o papel de secretária. Ademais, educadas para a domesticidade, as meninas Galhardo são instruídas para serem boas donas de casa, ótimas esposas e graciosas mães, estereótipos femininos construídos conforme a ideologia do patriarcalismo, ou seja, elas “eram mestras na arte de fazer as honras de casa, com gentileza e simplicidade” (NABUCO, 1979, p. 42).

Acrescentemos a isso que, dentro do casamento, cabia ao homem o papel principal enquanto à mulher era destinado o papel de coadjuvante em nome do qual ela deveria deixar de lado os seus sonhos para fazer parte, então, de um enredo que não foi construído para ela nem por ela, isto é, cabia-lhe o papel secundário de auxiliar do esposo:

[Nica] via-se, no futuro que sonhava como esposa feliz de Fernando, às vezes em lugarejos perdidos do interior, onde o mandassem servir. Via-se ao lado dele, vivendo contente num lar muito simples, dentro de um orçamento apertado pelo soldo militar, com que teriam que viver.

[...] o que Nica queria sobretudo, e quase unicamente, era compartilhar da vida de Fernando, fosse qual fosse. Quer ele vencesse, quer não, quer fosse obscuro, quer chegasse, mesmo, a fazer-se um nome brilhante como o de Rabelo, o que ela queria era estar ao seu lado, auxiliando-o (NABUCO, 1979, p. 54-55).

Outra personagem que vislumbra o casamento como único objetivo na vida é Cristina. A mais velha das meninas Galhardo estava de noivado quase marcado quando o seu futuro esposo resolveu viajar para a Europa. A causa dessa viagem imprevista: a futura sogra, Dona Eufrásia, não queria ter uma nora cuja família, em especial o pai, Álvaro Galhardo, se revelaria um entrave para a ascensão social e econômica de seu filho, João Mário:

Dona Eufrásia, a mãe do rapaz, não tinha outra objeção senão Álvaro. Alegava que o filho não teria tão cedo situação para casar, mas isso era apenas pretexto. O que a velha não fazia cerimônia em dizer por fora acabou chegando aos ouvidos da família Galhardo.

– Gosto muito de Cristina, mas não quero que meu filho seja genro de Álvaro Galhardo. No Brasil a gente casa com a família toda, e, para um rapaz no princípio da vida, amarrar-se a um sogro como Álvaro é o mesmo que atirar-se n’água com uma pedra no pescoço (NABUCO, 1979, p. 25-26).

Como a história da cultura ocidental foi consolidada a partir da tradição do saber masculino, cristalizaram-se, em função disso, imagens de mulher segundo essa tradição. Muitas delas são encontradas em algumas obras de nossa literatura e reiteram a submissão, a resignação femininas ou, então, trazem como marcas femininas o sofrimento, a saudade. Dentro dessas imagens, Cristina representa aquela mulher que, passivamente, assume o papel de noiva que sonha eternamente com o regresso do noivo que ela sabe que, possivelmente, não mais voltará para ela:

João Mário, que fora sempre dominado pela mãe, embarcara nessa época para uma viagem à Europa, sem esclarecer o caso com Cristina. Não tinha situação independente e tinha pego apego ao conforto da casa dos pais. Amava Cristina sem arroubos. Voltara de viagem mais afastado ainda da idéia do casamento. Cristina, porém, não mudara. Nunca pensara, e nunca pensaria, em outro. Guardava ainda uma esperança longínqua, uma confiança qualquer, na afeição de João Mário (NABUCO, 1979, p. 26).

Assim como esta sua irmã, Nica também é abandonada por seu namorado e quase futuro marido. Todavia, o motivo do abandono não foi o mesmo de Cristina. Fernando Gaveiro apaixonara-se por Iolanda, a mais bonita das irmãs Galhardo, quando eles se encontraram por acaso num dos passeios à praia, os quais Nica e seu ex-namorado sempre faziam:

De repente Fernando parou, como se estivesse encontrado quem procurava. [...] Fernando confundira-as. Nica sorriu.
De um golpe certo, Fernando atirou a bola leve, que trazia, em cheio contra as costas de Iolanda.
[...] Iolanda voltou-se surpresa, em direção do golpe. Vendo um desconhecido, lançou-lhe um olhar fustigante, como se castigasse uma insolência.
Fernando parou, petrificado, entre confuso pelo que fizera, e deslumbrado pela vista de Iolanda. No mesmo instante, Iolanda reconheceu Amália, ao lado dele, e percebeu o engano. Adivinhou que este era o Fernando Gaveiro, que a tomara por Nica por causa do pijama. Foi ao encontro dele, de mão estendida, sorrindo, gracejando (NABUCO, 1979, p. 58).

Após esse encontro em que um sentimento inusitado passou a existir entre Fernando e Iolanda, a relação dele com Nica tornou-se diferente, pois “se rompera algum fio na trama de seu namoro”, e a conversa entre eles não mais os unia: “as frases esparsas não formavam ponte, e os silêncios, que de vez em quando caíam entre eles, também não eram de comunhão” (NABUCO, 1979, p. 68). Depois de sofrer por ter descoberto que “esse Fernando, que Iolanda amava e por quem se afligia, não era mais dela [...]. Não era mais o Fernando das manhãs de dezembro, na praia ensolarada” (NABUCO, 1979, p. 76), Nica decide que “não seria uma tia triste para os filhos de Iolanda e Fernando” (NABUCO, 1979, p. 99). Para tanto, ela resolve que a melhor solução seria encontrar alguém que substituísse o antigo noivo:

Fernando costumava dizer que a vida era uma só. Tinha razão. Ela não ia perder a sua em queixumes. Não era mulher de lamúrias, de ficar parada, olhando para trás. Era uma mulher prática, mulher de ação, uma dessas pessoas que não aceitam a derrota. Faria sua vida. Casaria. Casaria agora com o primeiro que se apresentasse, contanto que não lhe fosse repugnante, e que também não fosse um fraco, como Álvaro (NABUCO, 1979, p. 99).

A rejeição de Nica faz com que esta personagem, em seu discurso, passe a ver o casamento de outro ângulo. Destituído da aura romântica segundo a qual casamento = amor, o casamento é visto como um jogo de interesses. Aceitando as regras desse jogo, Nica passa a escolher um pretendente que lhe traga vantagens matrimoniais:

Nica confiava que o noivado de Iolanda não seria a única novidade [...]. Quanto mais cedo toda a gente soubesse, melhor.

A surpresa seria geral. E todos pensariam o que ela queria que todos pensassem, especialmente Fernando, isto é, que o seu caso com Evaristo já viera quase resolvido de Petrópolis, portanto bem separado do romance de Iolanda, anterior até – um sem ligação nenhuma com o abandono de Fernando, um noivado que passara por fases e progressos graduais, com algumas raízes no passado, não a planta de crescimento súbito, da noite para o dia, que realmente fora para ela (NABUCO, 1979, p. 109).

Entretanto, escolhida a vítima que era Evaristo de Pádua, ministro da indústria, com quem Nica havia flertado algumas vezes, ela se arrepende do jogo que estava fazendo com o sentimento dele, “um sentimento muito digno, e até nobre, porque só um amor desinteressado podia aproximar um homem como ele de uma menina sem fortuna e filha de um pai bastante desmoralizado” (NABUCO, 1979, p. 111). Neste caso, não é o arrependimento de Nica que nos chama a atenção, mas as palavras com que ela elabora esse seu arrependimento, já que, em seu discurso, percebemos a presença de uma ideologia segundo a qual a mulher deveria oferecer bem mais do que si própria ao casamento, ou seja, além de uma família de caráter ilibado, ela deveria ter posses para oferecer como dote, o que ela, Nica, não possuía, já que era “uma menina sem fortuna e filha de um pai bastante desmoralizado”. Neste sentido, as palavras de Nica revelam que a mulher era o local por onde circulavam os bens da família e que, sendo assim, ela deveria saber cumprir o seu dever.

Reconhecendo que o casamento com Evaristo estava sendo movido mais por despeito e que, “quando se visse presa, por uma promessa irrevogável, a este homem que não significava nada para ela, sentiria um imenso vazio” (NABUCO, 1979, p. 113), Nica desiste desse noivo e, surpreendendo a todos, resolve casar-se com Rabelo, o velho amigo da família:

Rabelo continuou, com uma mescla de emoção e humorismo:

— Se alguém disser a você [Álvaro] que Nica casa comigo por despeito ou por interesse, você pode responder que, longe de me queixar, eu sei muito bem que só mesmo por despeito ou por interesse é que uma menina como ela poderia casar comigo, e que eu considero que fiz um negócio da China.

[...] eu não quero mais turismo em minha vida... sou um homem que sempre morou em hotel. Agora quero ter casa (NABUCO, 1979, p. 123).

Os termos com que Rabelo explica a sua união com Nica demonstram bem a visão que se tinha sobre o casamento. Este era visto como algo economicamente vantajoso, ou seja, um verdadeiro negócio da China. Aliás, como afirma Xavier (1998), anterior à ascensão da burguesia, o matrimônio era visto como um contrato de natureza político-sócio-econômica feito, muitas vezes, à revelia das partes “envolvidas” e, portanto, não pressupunha afinidades afetivas, tampouco sexuais. Entretanto, com o advento da burguesia, emerge, dentre outras coisas, o conceito de amor conjugal e, neste caso, casa-se não mais por interesses políticos, econômicos e sociais, mas por interesses do coração.

Parece ser essa a atitude de Nica. Embora o seu casamento possa ser visto como um grande negócio da China, ela não se une a Rabelo por conveniência, mas porque, conhecendo-o de há muito tempo, entre eles confiança gerara intimidade, tanto que Nica se sente atraída por ele: “Mas, afinal, ela sempre sentira uma atração pelo Rabelo. Não era como as outras irmãs, que não seriam, nenhuma delas – Nica tinha certeza disso – capazes de casar com ele” (NABUCO, 1979, p. 117). Sendo assim, acreditamos que vale a pena reproduzirmos as seguintes palavras de Ieda Porchat, as quais podem ilustrar muito bem o comportamento de Nica ante o seu casamento com Rabelo:

Diferentemente do casamento na família patriarcal, sua finalidade não mais é a manutenção de propriedades, bens ou interesses políticos. Casa-se no casamento burguês para satisfazer impulsos afetivos e sexuais. Casa-se por amor e busca-se a felicidade. Casa-se porque se têm interesses e gostos iguais. É um casamento que tem como valores predominantes a escolha do parceiro por amor, a glorificação do amor materno, a visão de mulher como a “rainha do lar” (PORCHAT *apud* XAVIER, 1998, p. 116).

Além disso, o desejo expresso por Rabelo de ter uma casa, pois “eu não quero mais turismo em minha vida... sou um homem que sempre morou em hotel. Agora quero ter casa (NABUCO, 1979, p. 123), é bastante interessante como ponto para reflexão, já que a casa é o espaço da construção do imaginário privado. Nela, as pessoas preservam as suas histórias cotidianas e deixam impressas marcas que revelam relações de saber, poder e prazer no âmbito doméstico.

Em *Chama e cinzas*, a casa aparece, então, como esse espaço onde, em meio aos conflitos familiares, emergem relações de poder que demarcam espaços para o masculino e para o feminino. Como exemplo disso, podemos lembrar o fato de que o romance é dividido em duas partes que trazem em si o nominativo *casa*: a casa de Álvaro e a casa de Rabelo. Em ambas as partes, a casa acha-se modificada por um sintagma preposicionado em cujo núcleo há um substantivo próprio masculino. Neste caso, embora a casa seja, em nosso imaginário, um espaço eminentemente feminino, já que cabe às mulheres, dentro da ideologia do patriarcalismo, cuidar da manutenção e da ordem da casa, esta é vista, assim como as mulheres, como propriedade, posse masculina, ou seja, “a mulher ‘reina’ no lar dentro do privado da casa, delibera sobre as questões imediatas dos filhos, mas é o pai quem comanda em última instância” (ALMEIDA, 1987 *apud* XAVIER, 1998, p. 26).

Sendo assim, apesar de estar, estruturalmente, dividido em duas partes, essa divisão não chega a constituir uma dicotomia, pois essas duas partes não se opõem, ao contrário do título do romance que traz o par antitético chama e cinzas. As duas casas não são, ideologicamente, distintas. Pelo contrário, elas representam uma contiguidade, são unas, constituem, assim, uma única simetria: a casa do macho. E o casamento de Nica é a representação de duas dimensões intrínsecas ao patriarcalismo, ou seja, a passagem da dominação do pai para a dominação do marido. Em outras palavras, Nica está mudando de casa, deixando de ser uma simples filha e se tornando esposa, mas continuará na mesma esfera de dominação que é a do macho, uma vez que “o núcleo do poder patriarcal consistiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no do marido sobre a mulher” (THERBORN, 2006, p. 30).

Entre a passagem da vida de solteira para a de casada, decorrem oito anos. Na segunda parte de *Chama e cinzas*, vemos que tudo mudara para a família Galhardo. O velho casarão do Flamengo dera lugar a um grande edifício. Tia Chiquinha morrera e deixara uma boa herança para as sobrinhas, as quais conseguiram, todas, se casar, inclusive Cristina, que, depois da morte de D. Eufrásia, fora levada ao altar por João Mário, o antigo noivo.

Nessa nova vida, se Nica cumpria antes com os papéis de boa filha, ela agora deverá ser um exemplo de boa esposa e dona de casa, papel com o qual se identificou ao longo dos seus oito anos de casa e pelo qual sentia prazer:

O prazer, porém, que sentia ao ouvir as exclamações de surpresa e de admiração, este não variava. Vinha-lhe o mesmo calorzinho de contentamento ao recolher os comentários. Confirmava-lhe a certeza de que aquele ambiente seu, aquela quadro que a cercava, era de fato excepcional. Também não lhe era desagradável notar que, à admiração de suas visitas, se misturava, alguma vez, um laivozinho de inveja, disfarçado em sorrisos e elogios, e que cada mulher se imaginava no lugar dela, dona de uma casa assim (NABUCO, 1979, p. 127-128).

Nica aceita para si, sem se questionar, o papel de esposa e de dona de casa e se sente feliz, pois esse seu papel era invejado pelas suas amigas que não tinham uma casa como a dela, tampouco um marido que lhe pudesse propiciar certas compensações na vida, principalmente se fosse bem mais velho do que a esposa, como era o caso de Rabelo. Assim, parece que, para compensar a diferença de idade, o homem deveria ter dinheiro suficiente que pudesse custear os caprichos da esposa jovem: “Mas as visitas, voltando para a sala onde conversavam os homens, não deixavam de sentir, sobretudo as moças de sua idade, que havia compensações na vida, e que elas não eram, como Nica, casadas com homens mais idosos” (NABUCO, 1979, p. 128). Nica continua, assim como na casa de Álvaro, exercendo um papel em conformidade com o que delega às mulheres a ideologia patriarcal, ou seja, encontra-se exercendo atividades femininas como preocupar-se com as costureiras ou com os convites enviados às figuras mais importantes da sociedade. Nessas ocasiões ou mesmo em pequenas reuniões feitas na casa de Rabelo, havia demarcados os espaços e os assuntos sobre os quais homens e mulheres poderiam falar:

Quando Nica e suas amigas voltaram para a sala, formaram *em vez de se reunirem ao grupo que fumava, outro grupo, em separado, e começaram a discutir assuntos femininos*. Nica teria preferido ouvir falar sobre a companhia. Procurava, embora estivesse de costas, e não muito próxima do outro grupo, ouvir o que podia da conversa dos homens. Respondia aqui, escutava lá (NABUCO, 1979, p. 129; *itálicos nossos*).

No trecho acima, sintagmas como *assuntos femininos* e *conversa dos homens* apontam para a separação entre as esferas de atuação do masculino e do feminino em meio à sociedade. Ou seja, há assuntos de que as mulheres não podem participar, pois são de homens, e, por isso, elas têm de se contentar em formar um subgrupo e ficar ouvindo os assuntos discutidos pelos homens sem poder participar deles. Sobre este aspecto, Woolf (2004), no início do século passado, escreveu as seguintes palavras:

Mas, nesse ponto, eu já estava exatamente na porta de entrada da própria biblioteca. Devo tê-la aberto, pois instantaneamente emergiu, como um anjo da guarda a barrar o caminho com um agitar de túnica negra, e não de asas brancas, um cavalheiro reprovador, grisalho e gentil, que deplorou em voz baixa, e a fazer-me sinais para que sáísse, que as damas só são admitidas na biblioteca acompanhadas por um *fellow* da faculdade ou providas de uma carta de apresentação (WOLF, 2004, p. 12).

Embora haja um intervalo temporal um pouco largo entre essas palavras da escritora de *Orlando* e a publicação do romance *Chama e cinzas*, a situação descrita acima é semelhante à por que passa a personagem Nica, que é obrigada, assim como as demais mulheres do seu grupo, a ficar de fora da conversa dos homens porque é mulher e, sem uma carta de aceite, não poderia fazer parte da discussão sobre a implantação da companhia de mineração e transporte, a M. e T., empresa que seu esposo Rabelo queria implantar no Brasil. Dessa forma, ao logo de toda a trama desta segunda parte do romance, Nica se colocará sempre à margem das discussões da esfera pública, discutindo apenas aquilo que já vem traçado pela sua natureza: desenhar, bordar, cozinhar, arrumar; mas não se metendo nos negócios públicos. Ainda que se preocupe com o rumo dessas discussões que dizem respeito ao desenvolvimento econômico do Brasil, ela estará sempre ocupada com “assuntos femininos”, ou seja, problemas relacionados à esfera privada, ao lar, os quais vão da execução das lides domésticas até a resolução de problemas familiares, alguns dos quais causados por seu próprio pai.

Álvaro, o patriarca da família Galhardo, continua dando dores de cabeça à família, mais precisamente a Nica, já que é a ela que ele sempre recorre quando está em situação bastante difícil de ser resolvida. E Nica, conhecendo a desonestidade de Álvaro, mas temendo “o risco de uma desmoralização pública ou de uma vingança direta” (NABUCO, 1979, p. 149), procurava consertar os descabros do pai:

No fundo, fizesse o pai o que fizesse, ela não podia sentir por ele senão a afeição que lhe tivera desde pequenina, que ele bem merecera a ela e às irmãs, servindo-lhes de pai e mãe, com uma solicitude constante. E, como tantas vezes acontecera, veio a Nica uma conformidade com o que Álvaro era, e que seria sempre, que não podia deixar de ser, até o fim da vida. Perdoou-lhe mais uma vez, como lhe perdoara em tantas outras ocasiões, como sempre também lhe perdoaram as irmãs, e como ele antes disso se fizera perdoar por todos os que lhe queriam bem (NABUCO, 1979, p. 149).

Dentre os problemas familiares para os quais Nica busca solução, o mais difícil seja, talvez, acabar com a animosidade de seu cunhado para com ela e Rabelo. Fernando, preso às suas ideias esquerdistas, reprovava “os gastos suntuários e a vida ostentosa dos Rabelo”. Para Nica, essa atitude dele não passava de resquícios do amor que nutrira por ela ou inveja da vida de luxo que Rabelo pôde lhe propiciar, ao contrário de Fernando, cujo ordenado apertado não podia oferecer o mesmo a Iolanda:

Nunca Iolanda comparava seu padrão de vida com o de Nica. No entanto a diferença de condições havia aparecido, grande, desde o duplo noivado. Faltou

então a Nica a auréola da visível felicidade que embelezava ainda mais Iolanda, mas Iolanda, por outro lado, não tivera presentes como os seus. Admirou, sem sombra de inveja, a barata de esporte que Nica, nos primeiros dias de noivado, ganhou e que aprendeu a guiar em poucas lições, as joias que recebeu, além dos mil desejos realizados pelo Rabelo com[o] a magia dos contos de fada (NABUCO, 1979, p. 139).

Além disso, as diferenças entre as irmãs irão se acentuar não só pelo aspecto econômico, mas também pelos aspectos físico e comportamental. Na primeira parte do romance, quando ambas ainda eram as filhas de Álvaro Galhardo, Nica se apresentava como a irmã menos bonita e Iolanda como a mais bonita, de uma beleza que chegava a encantar todos que se aproximavam dela. Agora casada, Iolanda, ainda que conserve um pouco da beleza de solteira, pois “estava uma linda e tranquila matrona”, já sente as transformações em seu corpo, mas isso não a incomodava, já que “meus dois filhos valem bem os quilos que ganhei” (NABUCO, 1979, p. 138).

Nica, por sua vez, continua sendo nem feia nem bonita. Além disso, enquanto ela goza de uma liberalidade que lhe permite dirigir seu próprio carro ou ir sozinha a eventos sociais, sem a companhia de Rabelo, Iolanda se submete aos caprichos de Fernando e segue o seu papel de esposa submissa, devotada ao lar e aos filhos e incapaz de formular pensamentos próprios:

Iolanda era incapaz de falar três minutos sem introduzir o nome de Fernando. Repetia, com convicção, frases que ele dissera, opiniões que ele externara. Não lhe encontrava defeitos. Não desejava nada na vida além da continuação da felicidade que lhe coubera. Para ela, o universo inteiro limitava-se ao marido e aos filhos. Tudo girava em torno dos seus três entes queridos e da relação que as pessoas ou acontecimentos pudessem ter com eles. Nem lhe ocorreria sentir descontentamento pela modéstia de seu lar, porque Fernando era, por teoria, contra a riqueza e o luxo (NABUCO, 1979, p. 139).

Noutras palavras, Iolanda, por causa do marido, é obrigada a viver uma vida marcada por privações materiais e afetivas e, assim, é impedida de desfrutar de alguns privilégios que Nica, sua irmã abastada e mulher “moderna” e “festiva”, poderia lhe propiciar:

— Desculpe-me se a aborreci demais, Nica. É preciso tomar-me como sou – um homem rude que diz o que pensa. E perdoe-me dizer-lhe ainda outra coisa de que você não vai gostar. Essa joia que você trouxe para Iolanda é bonita demais. Aborrece-me que ela receba presentes como eu não lhe posso dar. Espero que você compreenda meu ponto de vista e não tome essa recusa como sendo falta de apreço pelo presente, ou de amizade por você.

[...]

— Iolanda é submissa demais, disse Nica.

— Demais, não. Iolanda é como dever ser. Só uma esposa submissa e sem modernismo, como ela, poderia ter-me feito feliz.

[...]

— Qual submissa! É porque combinamos bem.

Não. É porque você gosta de mim (NABUCO, 1979, p. 163-164).

O discurso de Fernando está impregnado de ideias que reiteram a ideologia do patriarcalismo. A esposa deve ser fiel a seu marido, não contrariá-lo e seguir as suas ordens e desejos para que ele seja feliz, não importando se a vida que ela leva a torna feliz ou infeliz, já que o importante é fazer o marido feliz, independentemente do preço que a mulher é obrigada a pagar. Por isso, ao ser indagada pelo filho sobre por que, mesmo gostando do presente que recebera de Nica, não o aceitou, a resposta de Iolanda foi: “– Gostei muito, filhinho. São lindos. Mas gostei mais de fazer a vontade de papai” (NABUCO, 1979, p. 165). A fala de Iolanda deixa entrever o pressuposto “de que a mulher em si não é nada, de que deve esquecer-se deliberadamente de si mesma e realizar-se através dos êxitos dos filhos e do marido” (RAGO, 1997, p. 65).

Talvez a maior diferença entre Iolanda e Nica esteja no fato de uma ser mãe e a outra ter tido esse “direito” negado. A primeira tivera dois filhos, Fernandinho e Maria Iolanda, enquanto que a segunda perdera o seu primogênito assim que ele nasceu e não pôde ter mais nenhum outro filho, pois ficara impossibilitada de engravidar novamente:

Nica não tinha filhos. O menino que ela perdera teria agora seis anos, a idade de Fernandinho. Ela e Iolanda, que casara uns seis meses depois, haviam esperado, juntas, a primeira maternidade. Haviam-se ocupado juntas dos dois enxovaizinhos, e recebido, como presente de Tia Chiquinha, dois berços iguais. Nos planos de Nica, seu primogênito era homem e tinha o talento e o dinamismo de Rabelo. Queria que se chamasse Nestor, como o pai. Apesar de achar muito feio o nome, Nica dizia que ninguém tiraria ao pequeno a glória de ser Nestor Rabelo Filho.

Veio a criança, homem, como esperava, grande e bem constituído, mas morreu ao nascer e, por pouco, a mãe não morreu também. Nica soube depois que nunca teria outro filho (NABUCO, 1979, p. 131).

O desejo de ser mãe e de cumprir com o seu “dever de fêmea”, apesar das impossibilidades biológicas, é concretizado no acompanhamento do crescimento do sobrinho. Fernandinho será para Nica o filho que ela perdeu:

Nica acreditava querê-lo como se fosse o Nestorzinho, com um afeto inteiramente diferente do que sentia pela sua irmãzinha, Maria Iolanda, dois anos mais moça ou pelo gordo bebê de Geninha. Com o passar do tempo chegou a confundi-lo perfeitamente com o filho que não vivera. Não imaginava o Nestorzinho senão igual em tudo ao Fernandinho, desempenado e garboso como ele, e com toda essa vivacidade que fazia o menino de Iolanda antes parecer filho que sobrinho (NABUCO, 1979, p. 132).

Nica devota-se tanto a esse sobrinho que é a ela que Iolanda, a mãe, sempre recorre quando ele adoce, pois “Nica tornou-se entendida em puericultura só de acompanhar os progressos e os sintomas [de Fernandinho] e de lhes procurar as explicações, em vários livros médicos para jovens mães” (NABUCO, 1979, p. 131). Além disso, o nascimento de Fernandinho fez com que Nica estabelecesse uma intimidade no lar de Iolanda e Fernando. Apesar disso, continuava a existir animosidade do pai do menino pelos seus parentes

capitalistas, a qual se torna mais intensa quando Fernando passa a liderar um movimento, dentro das forças armadas, de oposição às concessões feitas pelo governo brasileiro para a implantação da Companhia de Mineração e Transporte de Rabelo:

— Não há dúvida, respondeu Fernando, em tom de quem não se retratava, nem cedia. Seu marido prestou grandes serviços, mas também não se empobreceu prestando-os. E neste negócio de agora, você sabe quanto ele deve ganhar? Você calcula sequer?

[...]

— Há muita gente boa, [...], gente de boa fé que pensa que a enorme extensão de terras que foi concedida a M. e T. para a abertura da estrada, poderia ser aproveitada pelo próprio governo. É um lucro seguro de que o governo abre mão em favor de particulares, uma verdadeira capitania que é dada à M. e T., de mão beijada, como os Reis de Portugal davam aqui a seus amigos. Desculpe eu falar com essa franqueza, mas eu julgo que esconder a verdade aos amigos seja o pior modo de servi-los (NABUCO, 1979, p. 160).

Acreditando que a empresa de mineração pode prestar um desserviço à segurança nacional, Fernando se articula com uns amigos para pedirem ao Ministro da Guerra a anulação da concorrência. Inconformado com o fracasso dessa reunião, Fernando se oferece para proferir uma conferência na Sociedade Brasileira de Debates sobre a organização da empresa metalúrgica em solo brasileiro. Se antes as oposições de Fernando não poderiam surtir efeito contra a M. e T., agora, falando em um espaço público como o da Sociedade Brasileira de Debates, uma de cujas grandes vitórias foi obrigar uma companhia de seguros a “rever seus estatutos e a reduzir seus lucros em favor dos segurados” (NABUCO, 1979, p. 180), elas iriam criar “um escândalo, um escândalo que seria ao mesmo tempo de família e financeiro” (NABUCO, 1979, p. 181).

Inamovível em sua posição, Fernando, para quem “crenças e opiniões não se governam por parentesco” (NABUCO, 1979, p. 184), poderia trazer “grandes aborrecimentos e muita luta pela frente” adiando e, talvez, chegando a conseguir anular o contrato de concessão. Isso fez acentuar ainda mais as rugas familiares entre Fernando/ Iolanda e Rabelo/Nica, principalmente porque Rabelo sabe que não tem mais tempo para esperar que negócios daquela magnitude demorassem a acontecer, pois ele não tem mais idade para isso, está velho e cansado, e o futuro tornou-se-lhe mais imprevisível:

— Quando eu era mais moço, continuou Rabelo, eu não me incomodava com atrasos, porque podia esperar. Eles vinham sempre – atrasos, dificuldades, empecilhos. Eu dizia: “Se eu não fizer agora, faço mais tarde. Não desisto.” Sempre tive muita paciência. Mas agora, na idade a que cheguei, não posso mais contar com o tempo. É um fator de menos que eu tenho do meu lado. Se isso não se fizer agora, não poderei mais fazer, e eu sempre disse que a instalação da metalúrgica no Brasil seria o último esforço de minha carreira (NABUCO, 1979, p. 191).

No entanto, a maior preocupação de Rabelo é que, não sendo implantada a companhia, ele perderia toda a sua fortuna e, assim, deixaria Nica na miséria. Ao saber dessa preocupação, Nica “vexou-se de reconhecer, no fundo de si mesma, uma grande apego a esta vida de conforto e ostentação que levava desde seu casamento” (NABUCO, 1979, p. 193) e passou a sentir repugnância por aquela vida, como se sua casa “que, nos menores detalhes, desde a escolha da decoração e dos arranjos, lhe deram tanto prazer, montar, governar, conservar, enfeitar, se tornasse subitamente velha” (NABUCO, 1979, p. 194). Diante da falência iminente, Nica, todavia, viu que “não lhe custaria deixar soçobrar esta riqueza supérflua e trocar seu papel de mulher parasita, ociosa, por outro, em que seria uma mulher de trabalho” (NABUCO, 1979, p. 196). A atitude dessa personagem apresentada pelo narrador é importante porque nos apresenta uma dicotomia interessante: mulher de casa X mulher de trabalho. Segundo o que nos apresenta o narrador, a primeira é vista como ociosa enquanto a outra é valorizada uma vez que faz parte do mercado de trabalho.

Dessa forma, no discurso do narrador, ser dona de casa é visto como um predicado menor para as mulheres. A abnegação que muitas delas “devotam” ao lar, ao marido e aos filhos, ou seja, às pequenas “bagatelas” domésticas, é considerado algo muito desvalorizado. Dedicar-se ao lar, assumir o posto de rainha e anjo do lar sempre foi visto como algo negativo não só porque é uma espécie de tortura, uma rotina interminável que, a cada dia, é recomeçada, mas também porque não propicia às mulheres *status* social. Essa é, então, uma instância de poder marcadamente insatisfatória para as mulheres. Essa insatisfação advém, talvez, do fato de que, apesar da complexidade que envolve o processo de cuidar da casa, dos filhos e do marido, essa atividade não só, conforme dissemos, não propicia às mulheres nem riqueza nem prestígio social, como também o controle que elas exercem dentro da esfera familiar é mediado pelo controle que o marido ou o pai, chefe do grupo familiar, exerce sobre elas. Por isso, Woolf (2004, p. 26) indagava: “O que estavam fazendo nossas mães que não tiveram nenhuma riqueza para nos legar? Empoando o nariz? Olhando as vitrinas das lojas?”.

Voltando à atitude de Fernando, que desencadeara toda a tensão por que Nica e Rabelo estavam passando, ela era vista por ela e por Álvaro como um dos piores defeitos: a deslealdade. Entretanto, os laços de família, aos quais Fernando se dizia indiferente, fizeram com que o seu posicionamento fosse revogado, o que aconteceu quando, adoecendo Fernandinho, que fora acometido por uma infecção laríngea aguda, ele fora salvo pelos cuidados de Nica: ela não só lhe adivinhou, devido ao hábito de ler, depois do nascimento do sobrinho, livros de medicina infantil, a causa da doença, chamada de crupe; como também trouxe um médico para administrar o tratamento. Dessa forma, destruindo o texto de sua conferência, isto é, dando fim ele mesmo ao projeto a que tanto se apegara, Fernando não só se sente quite com a cunhada como também se torna aos olhos dela um homem decente que deixou os laços familiares falarem mais alto: “Fora ele mesmo quem se deixara vencer, cedendo aos laços de família. Nica estendeu-lhe a mão em agradecimento. Nunca imaginara este final. Fernando, então, no fundo, era um homem decente” (NABUCO, 1979, p. 211).

Para Manoel Carlos, romancista brasileiro, o capítulo que retrata a doença de Fernandinho é um dos mais magistrais:

a doença de Fernandinho, filho de Fernando e Iolanda, nos aflige de tal maneira, com tanta força nos atinge e nos entenece, que chegamos a suspender a leitura por um instante, a recobrar o ar, tão angustiados ficamos. Trata-se de uma das madrugadas mais pungentes que um romance conseguiu retratar: o desespero mudo da mãe, a solidão do pai, a vigília da tia, a humanidade do médico, o olhar real do menino doente. Simplesmente magistral.

Esse evento se revela também um elemento importante não só porque nos põe, como leitor, irmanados com o desespero dos pais e da tia diante do possível risco de morte do filho/sobrinho; mas também porque, do ponto de vista estrutural, ele desencadeará novos rumos para o enredo do romance, uma vez que, conforme já dito anteriormente, Fernando, antes indiferente aos laços de família, deixa-se ceder por eles: “Fernandinho está vivo e eu me julgo obrigado a fazer isso, eu devo isso a você por tudo que passamos nesta noite horrível” (NABUCO, 1979, p. 211), e rasga as folhas da conferência proferida contra a concessão feita a Rabelo para a implantação da empresa metalúrgica M. e T..

Mais uma vez, os problemas ou incidentes que poderiam causar a vergonha ou a dissolução dos laços familiares são resolvidos por Nica. Entretanto, mal findado um desses problemas, outro logo se avizinha. “A vitória de Rabelo já era questão de dias, a concessão um caso resolvido. [...] Parecia que não restava ninguém no Brasil que deixasse de compreender as vantagens que a Companhia de Transporte e Mineração ia trazer para o país” (NABUCO, 1979, p. 227). Só que Rabelo, que apresentava uma fisionomia que “acusava o esforço desses lances finais da grande luta” e que já pressentira que estava chegando a sua hora, sofre um enfarte antes do jantar que seria oferecido na embaixada americana em homenagem a um banqueiro americano e ao qual ele não poderia faltar, já que a sua ausência poderia comprometer o decreto de concessão para a implantação da Companhia de Transportes e Mineração. Para impedir isso, Rabelo faz um último pedido a Nica: ir ao jantar sem a presença dele.

Diante desse pedido inusitado, Nica, que queria estar acompanhando o marido moribundo, reluta em obedecer, mas ela “sofria dobradamente dessa hesitação por ser uma mulher que sabia sempre o que devia fazer em todas as circunstâncias, e não costumava conhecer hesitação” (NABUCO, 1979, p. 249). Por isso, essa situação para Nica se torna mais dramática, pois ela está dividida entre prestar assistência ao marido ou ir ao jantar para evitar que desconfiem do estado grave de Rabelo. Mas a situação se torna ainda mais dramática, pois, diante da morte iminente do marido, Nica vê a sua vida passada a limpo e se arrepende do “tempo perdido em coisas inúteis, e que a privavam da companhia de Rabelo – em costureiras, em cabeleireiras, em relações sem interesse” (NABUCO, 1979, p. 253).

A percepção dessa sua condição feminina lhe traz “um gosto que lhe parecia de cinzas” (NABUCO, 1979, p. 258). Nica vê, agora, que as chama que marcaram a sua juventude, que mantiveram em pé aquele mundo representado por sonhos e construído por futilidades, cessaram, reduziram-se a cinzas. Tudo, agora, passava a pertencer “a outra vida, a uma vida que passara”. Noutras palavras, é possível afirmar que, diante dessa situação, a esfera (da vida) privada não só se revela como um espaço de poder (ou seria apenas da presença?) feminino, mas também como *locus* de alienação das mulheres.

Devotadas à execução de atividades pré-determinadas, bordar, cozinhar, desenhar, as mulheres eram impedidas de refletirem sobre seu papel de coadjuvante, eram incapazes de assumir a direção de suas vidas e de se perceber como um grupo social oprimido. A falta dessa tomada de consciência contribuiu para o encarceramento da mulher da intimidade do lar. Com a morte de Rabelo, a vida de Nica, que vinha seguindo a ordem natural das coisas, isto é, cumprindo o papel sagrado de filha, esposa e dona de casa, sofre, portanto, uma grande transformação, e ela se vê obrigada a se queimar em sua própria chama, já que, como afirma Nietzsche, não podemos nos renovar sem primeiro nos tornarmos cinzas:

Sentia-se realmente desligada do mundo, e de tudo a que [...] ela já dera muita [importância]. Repudiava agora aquilo a que antes dava valor. Dessa vida que ardera e já passara, não via mais senão as cinzas, que restavam do fulgor, e que se estendiam diante dela, sem nenhum traçado, submergindo o que fora seu universo (NABUCO, 1979, p. 264).

Mesmo assim, em meio às cinzas desse mundo que um dia fora chama, que tivera fulgor, Nica alimenta a esperança de um novo começo, já que ela “via, pela janela, que o dia estava claro e bonito” (NABUCO, 1979, p. 264).

Considerações finais

Escrito em 1947, *Chama e cinzas* comunga do ideal de feminilidade que dessexualizava a mulher e valorizava a associação romântica do feminino com a esfera do mundo privado. Assim como em *A sucessora*, primeiro romance de Carolina Nabuco, *Chama e cinzas* traz à tona determinados preconceitos que estão na base de uma sociedade tradicional e patriarcal e que reiteram uma representação simbólica da mulher como esposa-mãe-dona-de-casa. Essa representação valoriza como qualidades femininas a beleza e a submissão espontânea ao marido. Por isso, o estudo desse romance torna-se importante se queremos estudar a ficcionalização das relações entre os sexos na família e na sociedade.

No âmbito familiar, a família Galhardo, típica representante do modelo nuclear, tem demarcados espaços para cada um de seus membros. Álvaro, apesar dos descalabros econômicos, exerce o papel de provedor do lar. As suas filhas, educadas na mais fina educação para a domesticidade, exercem, primeiro, o papel de boas filhas, obedientes ao pai, aceitando as máculas provocadas por ele no caráter e na imagem da família. Depois, em segundo lugar, as filhas de Álvaro aceitam o seu “destino de fêmea”, exercendo a contento o papel de esposa-mãe-dona-de-casa.

No âmbito social, ou melhor, no que diz respeito à esfera pública, o romance em tela traz em si as marcas que revelam a nítida separação entre o espaço feminino e o espaço masculino. Ou seja, enquanto os homens discutiam assuntos de interesse nacional (como, por exemplo, a implantação da companhia metalúrgica no Brasil), as mulheres eram obrigadas a não participar dessas discussões, pois elas já tinham os assuntos com os quais deviam se preocupar: bordar, cozer, costurar, desenhar.

Apesar de a dicotomia entre o privado e o público estar presente em *Chama e cinzas*,

o que percebemos é o registro de práticas de uma socialidade mais íntima, isto é, há uma valorização do interior doméstico, tanto que é na intimidade do lar que as decisões sobre questões do espaço público são debatidas e firmadas. Além disso, o privado é, neste romance, apresentado como sinônimo de felicidade. Nesse sentido, há uma valorização da família, de tal forma que não respeitar os laços familiares é apresentado como a mais alta deslealdade.

Por outro lado, *Chama e cinzas*, conforme já dito, traz também a diferenciação dos papéis sociais estabelecendo uma oposição entre homens (públicos) e mulheres (domésticas). Esse, talvez, seja um dos traços mais nítidos deste romance, pois o seu enredo irá mostrar que não é só no espaço público que pesa a mão do pai ou do marido, enfim, do macho. Pelo contrário, embora seja vista como da alçada das mulheres, a esfera privada não pertence integralmente a elas, pois os poderes do pai também são domésticos (PERROT, 2006).

Como exemplo disso, não basta citar apenas o fato de as personagens femininas do referido romance viverem sob a tutela do pai (como é o caso na primeira parte) ou do marido (isso já na segunda parte), é preciso não esquecer também a própria divisão do romance em duas partes que trazem em torno do nominativo *casa* nomes masculinos: a casa de Álvaro e a casa de Rabelo. *Chama e cinzas* reitera, portanto, o poder do pai. É a figura paterna, seja Álvaro, seja Fernando ou até mesmo Rabelo, que detém o controle da casa, da família, como se estivesse reivindicando o primado do pai ao reiterar, subliminarmente, a seguinte ideia: “o doméstico é importante demais para ser deixado à natureza fraca das mulheres” (PERROT, 2006, p. 125). Neste sentido, *Chama e cinzas* pode ser visto como um romance que, embora tenha como núcleo dramas familiares, registra, sobretudo, os modos de agir, viver, sentir e amar de mulheres que estão sob o jugo patriarcal.

Então, vivendo num espaço extremamente marcado pela dominação masculina, o que restava às mulheres? Parece que uma resposta óbvia seja: entregar-se a assuntos e atividades femininas. Essas ocupações, vistas, geralmente, como desprovidas de valor, se revelarão como elementos importantes para reflexão sobre a condição e a identidade femininas dentro de uma sociedade patriarcal. Em primeiro lugar, dedicar-se a essas atividades era uma forma de compensar a si próprias por viverem num ambiente inteiramente dominado pela presença e opressão masculinas. Por isso, as mulheres entregavam-se aos passeios e à ostentação, no caso de personagens como Nica, cujo marido dispunha de dinheiro para manter-lhe o luxo ostensivo e perpetuar a etiqueta social. Já a personagens como Iolanda, que viviam limitadas ao orçamento apertado do marido, restava conformar-se em fazer felizes o seu esposo e família, cumprindo com os seus deveres de mulher zelando pela saúde e harmonia do lar.

Em segundo lugar, as lides domésticas atuaram, em alguns casos, como elementos que permitiram às mulheres perceberem quão perniciosa era a opressão que sofriam e, assim, pudessem questionar a identidade normatizada que lhes havia sido imposta. Novamente é a personagem Nica que questiona essa identidade fixa ao perceber, ao final do romance, que devotara toda a sua vida a futilidades e que isso a impedira de refletir sobre si mesma. Nica questiona, portanto, os valores sobre os quais, até então, ela havia erigido sua vida, que fora devotada às lides domésticas e à presença em acontecimentos sociais. Ou seja, no final do romance, logo após a morte de Rabelo, Nica se dá conta da opressão sob a qual vivera e sobre

a qual ela, distraída com as prendas e afazeres domésticos, não conseguia pensar a partir de um ponto de vista crítico. A preocupação com a casa e o cuidado com a família a impediram de descobrir a sua condição de mulher desobrigada de qualquer trabalho produtivo.

É interessante refletir sobre o momento em que Nica se apercebe de sua condição de mulher inferior cuja vida não fora devotada a nenhum projeto que não fosse o de trazer benefício ao marido e ao lar, ou seja, toda a sua vida foi direcionada ao bem-estar masculino. Ora, essa tomada de consciência se deu justamente diante da morte iminente de Rabelo, o marido de Nica. Essa morte pode assumir uma proporção simbólica, pois representa a morte, o fim de laços que mantinham Nica presa a toda uma vida calcada em uma ideologia que a mantinha presa ao lar e aos cuidados da família, entregue ao luxo e às futilidades. Neste caso, podemos inferir que esta personagem percebe a esfera privada não só como uma espécie de exílio a que esteve “voluntariamente” presa, mas principalmente como um lugar de aprendizagem não apenas das prendas domésticas, mas, sobretudo, de consciência de si mesma, de sua condição de mulher, o que vem acompanhado de um gosto amargo, um gosto de cinzas.

SILVA, M. M. From the Fahter’s House to the Husband’s: Women and Social Space in Carolina Nabuco. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 205-228, 2018. ISSN: 2177-3807

Referências

ARAÚJO, F. S.; SCHNEIDER, L. A escrita de Conceição Evaristo e a mulher negra como protagonista em “Ana Davenga”. In: SCHNEIDER, L.; MACHADO, C. *Mulheres no Brasil: resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2006. p. 153 – 166.

CARVALHO, C. Fadário de predestinada, destino de mulher – uma leitura de *Celeste*, de Maria Benedita Bormann (Délia). In: CUNHA, H. P. (Org.). *Desafiando o cânone: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. v. 2. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711 - 2001)*. São Paulo: Editora Escrituras, 2002.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão de gênero. In: _____. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

HOLLANDA, H. B. Introdução. Feminismo em tempos pós-modernos. In: ____ (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 07–19.

_____. *Oito décadas – memórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NABUCO, C. *Chama e cinzas*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

PERROT, M. (Org). Introdução. In: _____. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

RAGO, M. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar – Brasil: 1890 –1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SCHNEIDER, L. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, M.; NEIS, I. A. *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.

SCHUMAHER, S.; BRAZIL, É. V. *Dicionário de mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SILVA, M. M. *Em busca de uma cidadania literária: o caso Carolina Nabuco*. II Colóquio Cidadania Cultural: Diversidade Cultural, Linguagens e Identidades. 24 a 26 de outubro de 2007. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, 2007a.

_____. *Carolina Nabuco: primeiros passos de um resgate*. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOOL : Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. 09, 10 e 11 de outubro de 2007. Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007b.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 401–442.

THERBORN, G. O patriarcado: saídas de cena e desfechos. In: _____. *Sexo e poder – a família no mundo: 1900-2000*. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004.

XAVIER, E. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

Recebido em: 17 jan. 2018

Aceito em: 28 mar. 2018

Italo Svevo e o experimentalismo em “*Lo specifico del Dottor Menghi*” e “*Argo e il suo Padrone*”

MARIA CELESTE TOMASELLO RAMOS *

RESUMO: No presente estudo enfocamos os contos “*Argo e il suo padrone*” e “*Lo specifico del Dottor Menghi*”, na composição dos quais o escritor Italo Svevo (Trieste – Itália – 1861 / Motta di Livenza – Itália – 1928) circula entre o experimentalismo e o fantástico ao realizar o que o estudioso Cepach (2010) classifica como “fabuloso laboratório narrativo” para a composição de sua obra prima, o romance *La coscienza di Zeno*. Svevo constrói determinados focos narrativos, utiliza-se do modo fantástico e toca sempre o tema da doença ligado ao medo da morte, tema esse central de outras obras suas. Com base principalmente nas considerações de Cepach (2008 e 2015), Piglia (2004), Cavaglioni (2008), Ceserani (2006), Ramos (2001 e 2015), Volobuef (2000) e Todorov (1975), buscamos refletir sobre os elementos que constituem o experimentalismo autotextual na práxis literária sveviana ao compor os dois contos estudados.

PALAVRAS-CHAVE: Contos; Experimentalismo; Italo Svevo; Morte; Saúde; Tratamento.

ABSTRACT: This essay examines “*Lo specifico del Dottor Menghi*” and “*Argo e il suo padrone*”, by Italo Svevo (Trieste – Italy – 1861 / Motta di Livenza – Italy – 1928). These two-short stories hover between experimentalism and fantastic literature to create the “fabulous narrative laboratory” (CEPACH, 2010) for the novel *La coscienza di Zeno*, the author’s masterpiece. Svevo writes fantastic narratives about illness and the fear of death, a key theme in his *oeuvre*. Based mainly on the ideas of Cepach (2008 and 2015), Piglia (2004), Cavaglioni (2008), Ceserani (2006), Ramos (2001 and 2015), Volobuef (2000) and Todorov (1975), we seek to scrutinise the aspects of Svevian auto-textual experimentalism in the literary praxis which structure these two short-stories.

KEYWORDS: Experimentalism; Death; Health; Italo Svevo; Short-stories; Treatment.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: mceleste@ibilce.unesp.br

Italo Svevo: a obra prima, os contos e a busca da saúde plena

Quando se fala do escritor italiano Italo Svevo (Trieste – Itália – 1861 / Motta di Livenza – Itália – 1928), pseudônimo literário do triestino Ettore Schmitz, vem à mente dos leitores o romance marco da relação entre Literatura e Psicanálise, publicado por ele em 1923, intitulado *La coscienza di Zeno* (traduzido no Brasil como *A consciência de Zeno*), que o fez conhecido da crítica literária ocidental por intermédio de seu professor de inglês James Joyce, seu introdutor no círculo de romancistas conhecidos na Europa, em 1927. Porém, pouco se fala a respeito do Svevo contista, e ele escreveu muitos contos e fábulas. A maioria dessas narrativas curtas foi publicada postumamente, pois sua esposa Lívia realizou um trabalho de divulgação de seus escritos inéditos que garantiu que até mesmo contos ou fábulas não concluídos por ele fossem publicados, entre diversos outros concluídos, e um ou outro publicado em vida. Essas narrativas curtas svevianas trazem para o leitor a abordagem de temas recorrentes em sua obra, como a preocupação com os tratamentos médicos a fim de obter uma saúde plena, que era para Svevo quase que uma obsessão.

A tal respeito, a coletânea de ensaios intitulada *Guarire dalla cura: Italo Svevo e i medici*, organizada por Cepach (2008), faz um mergulho profundo e detalhado e desvenda relações intrincadas realizadas pelo autor italiano, em sua práxis literária, a respeito do tema da busca da saúde por intermédio da relação com os médicos e os tratamentos medicinais de seu tempo.

O desenvolvimento desse tema, na obra prima sveviana intitulada *La coscienza di Zeno*, é evidente, uma vez que o enredo gira em torno da autobiografia ficcional que o narrador protagonista Zeno escreve a pedido de seu psicanalista, nomeado como Dr. S., que indica tal escritura como parte do tratamento para ser saudável e se sentir curado. No entanto, o paciente abandona o tratamento e seu médico publica suas confissões autobiográficas, nas quais Zeno mostra-se, desde o início de sua existência, um doente psicológico, pois nunca conseguiu realizar seus projetos, a começar pelo primeiro de todos: parar de fumar – motivo que o leva a buscar a cura de diversas formas, até terminar num psicanalista. O romance encerra-se frente à Primeira Guerra Mundial, com uma série de anotações de diário: Zeno enriquece com o tráfico de guerra e descobre, afinal, que não está mais doente, que a doença, assim como a saúde, é apenas uma convicção, que não existe a necessidade de Psicanálise, pois, na sociedade moderna, todos são doentes. A vida está contaminada nas raízes, e Zeno conclui seus escritos a fim de enviá-los ao Psicanalista, com uma profecia apocalíptica sobre a destruição da humanidade: para ele, ironicamente, a eliminação total da doença somente advirá com o fim do mundo.

O tema da busca da saúde por intermédio da relação com os médicos e tratamentos também foi desenvolvido por Svevo em narrativas curtas que escreveu. Guagnini (2011, p. 11) afirma que os contos são “a parte menos conhecida em relação aos romances, na Itália e fora da Itália”, mesmo não sendo um filão marginal ou periférico na produção de Svevo. Entre tais narrativas curtas estão aquelas reunidas na coletânea “*Tra sperimentalismo e fantastico*”, composta por oito narrativas dentre as quais duas – “*Lo specifico del Dottor Menghi*” e “*Argo e il suo padrone*” – chamam a atenção pelo fato de, além de abordarem a temática da

busca da saúde, também tocam no Fantástico de um modo especial o que as leva a serem narrativas, de certa forma exemplares, a esse respeito, pois, demonstram bem como Svevo mesclou magistralmente o ato de experimentar novas formas e modos, ao mesmo tempo em que escreveu textos fantásticos que revelam o gosto daquele início de século XX e que tocam diretamente em seu tema dileto, ou seja, a busca da saúde e a relação de seus contemporâneos com os médicos e a medicina.

Ricardo Piglia desvia-se um pouco dos aspectos formais do conto e apresenta, no capítulo “Teses sobre o conto”, de seu livro *O laboratório do escritor* (2004, p. 89-91), hipóteses ou teses a respeito da construção do conto, e a primeira delas é que o conto conta sempre duas histórias: uma visível superficialmente, e outra narrada elipticamente, nos interstícios da primeira. Haveria nos contos de nosso corpus duas histórias contadas? Além dos aspectos do Fantástico, do foco narrativo, do tema da busca pela saúde, é também a verificação de existirem duas histórias ou não nos contos estudados que iremos perseguir, visto que os quatro aspectos que nos orientam na presente leitura de nosso corpus constituem, a nosso ver, os quatro eixos que sustentam a interpretação que propomos.

As experiências medicinais do Doutor Menghi

No primeiro deles, “*Lo specifico del dottor Menghi*”¹, a trama do conto desenvolve-se em torno de uma pesquisa que leva a uma descoberta feita pelo personagem principal, Dr. Menghi, de um soro capaz de estimular os sentidos humanos e fazê-los agir com o dobro da percepção e outro medicamento capaz de retardar o envelhecimento. O conto se inicia *in medias res*, durante uma reunião da sociedade médica, na qual os representantes discutem alguns projetos. Um deles, um médico de nome Galli, levanta-se e diz que o Dr. Menghi, que se encontrava em seu leito de morte, havia lhe pedido para ler um relato no qual descrevia com detalhes a sua mais importante descoberta.

A partir desse momento, toda a narrativa volta-se para esse relato escrito pelo personagem principal que, à medida que o conto avança, revela-se mais como sendo um diário de experiências. Menghi relata com precisão cada detalhe de sua pesquisa, passando por momentos de delírios fantásticos. O narrador vai, aos poucos, apresentando todos os procedimentos realizados até a conclusão da experiência.

A passagem: “Agora que escrevo a quem lerá quando já estarei morto, sinto-me envolver-me na paz que estará vigente então; eu não sofrerei mais e também é certo que vocês

¹ Ainda sem tradução no Brasil, seu título poderia ser vertido para o português como “O soro do doutor Menghi”, mas existe também a palavra “específico” dicionarizada em nossa língua materna para designar medicamento, remédio ou soro, de forma que o título poderia ser também “O específico do doutor Menghi” ou ainda “O remédio do doutor Menghi”. Segundo diversas pesquisas, o conto foi escrito em 1904, mas não foi publicado pelo autor em vida. De acordo com informações de Ettore Schmitz ([1996], 2011) presentes na *Biblioteca dei Classici Italiani* (*online*), o texto foi publicado pela primeira vez por Umbro Apollonio em *Saggi e pagine sparse*, pela Editora Mondadori, de Milão, em 1954. O Museu Sveviano, em Trieste – Itália, conserva o manuscrito sveviano.

deixarão o morto em paz.” (SVEVO, 1991, p. 678 – tradução nossa)², mostra a preocupação de Menghi em deixar registrados os seus procedimentos à sociedade médica, esperando que ela os aceite de forma pacífica, e o leitor pode se envolver a ponto de se sentir na mesma mesa que os demais médicos, ouvindo atentamente cada passo do relato, esperando para formar uma opinião própria.

Depois de experimentar seu soro em animais, passa a usar sua mãe como cobaia, função que estenderá também a si mesmo, com resultados funestos. Relatos referenciais e fantásticos se misturam, criando na mente dos ouvintes o ambiente em que o experimento se desenvolveu e o final trágico a que levou o seu promotor e sua genitora, culminando na morte da mãe primeiro, na destruição do medicamento que prolongava antes que morresse por conta de ter aplicado em si tal medicamento e a escritura do relato do seu insucesso à sociedade médica.

Ao contato com o enredo, alguém poderia se perguntar: como o fantástico pode ser detectado no conto? Se pensarmos nisto, podemos considerar que o Fantástico como um “gênero” literário apresenta uma espécie de irrupção, no mundo real, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais e, diante dele, o leitor cria uma espécie de “hesitação” porque fica entre o acreditar ou não na possibilidade de o que está sendo narrado ser verídico. Eis aqui a irrupção do Fantástico.

A nosso ver, são também pertinentes, na abordagem de “*Lo specifico del dottor Menghi*” as considerações do estudioso italiano Remo Ceserani (2006), responsável por abordar o Fantástico como um “modo” literário, que, segundo ele, “teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (p. 12), de forma que entendemos que o Fantástico se manifesta na narrativa curta sveviana em questão por meio da posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, ou seja, o relato médico lido em uma reunião de médicos; a narração em primeira pessoa pois Galli somente lê o que o colega Menghi, já falecido, escreveu a respeito de suas experiências. Relato e narração em primeira pessoa decorrente dele, juntos, provocam, a nosso ver, um envolvimento do leitor, que opera a catarse e se sente na pele do narrador, outro elemento apontado por Ceserani que pode estar presente num relato de modo fantástico.

Além desses elementos, podemos apontar ainda a questão da passagem de limite entre o que é real e o que é insólito no discurso do Dr. Menghi. O medicamento criado e experimentado por ele vai permear seus momentos de lucidez e de delírio, visto que se fez cobaia de seu próprio experimento, e escreve o relato depois de utilizá-lo. Até que ponto o ouvinte do relato lido pelo Dr. Galli, na Sociedade Médica, numa perspectiva intradiagética, pode acreditar serem aquelas descrições realmente verdadeiras ou serem frutos do delírio de um drogado? O mesmo ocorre com o leitor empírico do texto sveviano, pois, em seu universo extradiegético, esse leitor que está fora pode duvidar serem aquelas descrições

² No original: “Ora che scrivo a chi leggerà quando sarò morto, mi sento aleggiare d’intorno la pace che vigerà allora; io non soffrirò più ed è altrettanto certo che voi lascerete il morto in pace” (SVEVO, 1991, p. 678).

isentas de um delírio. Assim, o fantástico se instaura plenamente, auxiliado também pelo foco na função narrativa do detalhe, ou seja, detalhes da experiência, em uma linguagem para leigos, são relatados a ouvintes/leitores que podem, muito bem, estarem duvidando da veracidade daqueles fatos e viverem, assim, a hesitação ou a descrença.

Há também o experimentalismo, entendido aqui como a ação de autotextualidade, pois acreditamos que, ao compor os dois contos analisados, o autor faça uma espécie de ensaio de escritura para o romance *A consciência de Zeno*, considerado sua obra-prima. Esse experimentalismo autotextual existe, a nosso ver, não só no que tange à incursão que o autor realiza no modo fantástico, mas, principalmente, no que tange ao foco narrativo escolhido.

No conto “*Lo specifico del Dottor Menghi*”, por exemplo, após pequena introdução tendo o foco narrativo em terceira pessoa, na qual a situação do Dr. Galli diante da plateia de médicos é descrita por um narrador observador, que não participa das ações, há a proposta de ler o relato do Dr. Menghi realizada pelo Dr. Galli que é aceita, e a narrativa muda o foco narrativo: passa ao relato em primeira pessoa, por meio do narrador protagonista Dr. Menghi. Se o conto foi escrito por Italo Svevo em 1904, como apontam diversas pesquisas, apesar de ter sido publicado póstumo, ele serviu, seguramente, para que o autor exercitasse o foco narrativo da obra prima sveviana – *La coscienza di Zeno* – que traz uma pequena introdução representada pelo prefácio ficcional assinado pelo *Dottor S.*, o psicanalista que ficcionalmente publicou as memórias, sendo elas as constituintes dos capítulos seguintes, que têm foco narrativo em primeira pessoa assumido pelo paciente Zeno Cosini.

O protagonista escreve uma autobiografia ficcional como parte do tratamento para largar o vício de fumar, e como encerramento, um último capítulo no gênero diário, no qual o narrador protagonista revela que mentiu para o psicanalista, e questiona quão vã é a busca pela saúde plena, pelo equilíbrio saudável do viver, num mundo doente, contaminado pelas raízes.

Segundo Volobuef (2000), o texto fantástico deixou de ser apenas narrativa de entretenimento, pois “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia” (p. 110), e é exatamente a vida real e o ambiente dos médicos da época de Svevo que ele problematiza, a nosso ver, tanto no conto como em seus romances, principalmente em sua obra prima.

No conto em questão, assim como em alguns outros reunidos na coletânea *Tra sperimentalismo e fantastico*, por meio do contraste real X fantástico, Svevo revela o poder de desvendar e problematizar a vida e o ambiente que conhecemos no dia-a-dia, tão peculiar ao modo fantástico. Menghi relata seu experimento e se faz ouvir, intradiegeticamente, por uma sociedade médica – “*una cerchia ristretta di scienziati*”, ou seja, um círculo restrito de cientistas. Ao deixar seu insucesso médico registrado, problematiza objetivos e procedimentos médicos a respeito da saúde plena representada pelo prolongamento da vida. Busca aumentar a vida dos outros por meio da criação de um medicamento que prolongue o viver e suas sensações, mas ele termina por encurtar o viver de sua mãe e o seu próprio. Reside aqui, mais uma vez, uma crítica invertida, irônica, bastante peculiar à obra sveviana, a respeito das curas medicinais e do tempo, da energia, da vida que se perde ao buscar prolongar a vida ou ter

saúde plena nela em lugar de viver a vida como ela foi concedida ao ser, com qualidades e defeitos, problemas e alegrias, como tão claramente desvendam os ensaios presentes em *Guarire dalla cura* (CEPACH, 2008), cuja tradução literal é “Curar-se do tratamento”.

Entre eles está o histórico Cavaglione, que no ensaio “*Non guariscono però mai’ – l’avversione di Svevo per i medici: scienza e letteratura*”, ou seja, “Não curam nunca – a aversão de Svevo pelos médicos: ciência e literatura”, que afirma que o tema da saúde e da doença em Svevo tem sido afrontado em duas abordagens principais: “aquela existencialista – as doenças do ser – e aquelas político-sociológicas (a neurose psíquica como sintoma da decadência moral de uma classe, a burguesia triestina)” (CAVAGLIONE, 2008, p. 15 – tradução nossa)³. De forma que associamos nossa análise às abordagens propostas pelo estudioso, e ligamos a temática do conto àquela da obra prima sveviana, Dr. Menghi e Zeno Cosini buscavam um remédio, um tratamento, a cura para o mal de viver.

Além disso, a nosso ver, o relato da experiência médica fracassada presente no conto, lido em uma reunião de médicos, pode provocar no leitor a reflexão a respeito da fugacidade da vida de quem é submetido aos tratamentos médicos que são verdadeiras experiências cheias de riscos, que podem causar a morte do paciente. Assim, retornando à tese de Piglia sobre as duas histórias que podem estar presentes num único conto, a nosso ver, neste conto sveviano, a primeira história é o relato à sociedade médica e a segunda história pode ser entrevista por meio de narração elíptica, e é uma crítica ao cientificismo, à perda de tempo e de vida ao se buscar prolongar a vida e deixar de vivê-la por isso, em evidente manifestação de descrença aos tratamentos médicos que buscam a saúde plena.

Um outro conto sveviano também toca o modo fantástico, possui uma curiosa estruturação do foco narrativo, e gira em torno do tema da saúde. Assim, é o o segundo conto a compor nosso corpus, pois se liga à mesma discussão.

Tradução X Ócio como cura: “Argo e il suo padrone”

Em “*Argo e il suo padrone*”⁴, após pequena introdução do narrador personagem constituído pelo dono, *il padrone*, o leitor fica sabendo que tal personagem narra acontecimentos vividos durante um período de ócio exercido no isolamento de uma casa no cume de uma montanha, período em que estava em repouso para realizar um tratamento recomendado por seu médico. Tal período e isolamento constituíam para ele um verdadeiro exílio. O dono ficava horas lendo e havia descoberto uma notícia no jornal a respeito de um cão alemão que falava. A partir de então, passara a forçar o diálogo com seu cão Argo, para passar o tempo.

³ No original: “*quella esistenzialistica – le malattie dell’essere – e quella politico-sociologica (la nevrosi psichica come sintomo della decadenza morale di una classe, la borghesia triestina)*” (CAVAGLIONE, 2008, p. 15).

⁴ Publicado em 1934, após a morte do autor (que ocorreu em 1928, por conta dos ferimentos decorrentes de um acidente automobilístico), na Revista *Dante* e, em 1949, reunido a outros contos no volume *Corto viaggio sentimentale e altri racconti*. Foi traduzido no Brasil por Liliana Laganá, na coletânea de contos svevianos publicada pela Berlendis & Vertecchia que leva o título deste conto – *Argo e seu dono* (SVEVO, 2001). Os contos de Italo Svevo traduzidos e publicados nesta coletânea são, além de “Argo e seu dono”, também “O assassinato de via Belpoggio”, “A mãe”, “O meu ócio”, “Nós do bonde de Servola”, “De modo traçoeiro”, “A tribo” e “A novela do bom velho e da bela jovem”.

Não teve sucesso na empreitada de ensinar italiano ao cão, mas conseguiu começar a compreender a linguagem canina, e passou a “traduzir” para o italiano o que foi capaz de entender das narrações de Argo. São estas as informações gerais para o leitor da primeira parte do conto, que serve como uma espécie de introdução.

Finalmente descobri, em meu jornal, uma notícia que absorveu toda a minha atenção.

Na Alemanha existia um cão que sabia falar. Falar como um homem e com um pouco de inteligência a mais porque se a ele pediam até mesmo conselhos. Dizia palavras difíceis em alemão, que eu não saberia pronunciar (SVEVO, 1991, p. 727 – tradução nossa⁵).

O narrador destaca o fato de o cão alemão manifestar mais inteligência que alguns homens pois, em seu pequeno resumo da notícia, ele destaca o fato de pedirem conselho ao cão, traço evidente da ironia sveviana, por mim já estudada em pesquisas anteriores que enfocaram outras obras svevianas (RAMOS, 2001 e 2015).

Nas onze partes seguintes do conto, que aparecem numeradas de I a XI, mas sem subtítulos, Argo, pela boca de seu dono, passa a contar, com o “olhar” do cão, como é o mundo, como são as pessoas, as coisas e os animais que o rodeiam, enfocando detalhes relacionados aos cheiros que o atraem, principalmente ao cheiro de Titì, cadela com a qual tem uma experiência de amor “ao primeiro cheiro”: “Ao ar livre o cheiro de Titi estava difuso como na cozinha. Todo o espaço amplo falava dela. Eu farejava as coisas mais estúpidas e lá estava ele; o vento o trazia a mim e eu o enfrentava para me avizinhar de minha amada” (SVEVO, 1991, p. 731-732 – tradução nossa)⁶.

Amor e cheiros à parte, o leitor mais atento notará que o nome do cão remete a um mito, é o que chamamos de mitema, entendido aqui como a parte mínima do mito, que o relembra pela simples menção ou referência. Trata-se do mito grego do herói Ulisses para os romanos, ou Odisseu para os gregos, príncipe que levou os gregos a vencerem os troianos na Guerra de Troia, narrada nas obras gregas *Iliada* e *Odisséia*, escritas, provavelmente, no VIII séc. a. C., atribuídas ao grego Homero e depois referida na obra romana *Eneida*, escrita por Virgílio, no séc. I a. C.

Na segunda obra homérica, que narra a difícil volta de Ulisses à Ítaca, há a presença do cão Argo, ou Argos, em algumas traduções para o português, que aguardou fielmente o dono Ulisses, durante os vinte anos que passou fora de seu reino combatendo ao lado dos gregos contra Troia durante dez anos. Terminada a guerra da qual saiu vencedor juntamente com os gregos, Ulisses teve para vencer as dificuldades impostas pelos deuses, conseguindo voltar para

⁵ No original: “Finalmente scopersi nel mio giornale una notizia che assorbì tutta la mia attenzione. In Germania c’era un cane che sapeva parlare. Parlare come un uomo e con qualche poco d’ingelligenza in più perché gli si domandavano persino dei consigli. Diceva delle parole difficili tedesche che io non avrei saputo pronunziare” (SVEVO, 1991, p. 727).

⁶ No original: “All’aperto l’odore di Titi era diffuso come in cucina. Tutto il vasto spazio diceva di lei. Annusavo le cose più stupide e c’era; me lo portava il vento ed io lo affrontavo per avvicinarmi all’essere amato” (SVEVO, 1991, p. 731-732).

casa após insistente viagem que levou os dez anos restantes. Ao chegar a Ítaca, disfarçado de mendigo, pois o palácio está assediado por muitos príncipes que desejavam esposar a pretensa viúva Penélope e poderiam matá-lo, Ulisses foi reconhecido rapidamente e por seu cão Argo.

O animal teve apenas a força suficiente para mexer suas orelhas e abanar a cauda, mas não conseguiu se levantar para cumprimentar seu mestre, estava velho demais. Pela idade avançada e pela emoção, morreu, assim que Ulisses passou por ele, olhando-o e vertendo uma lágrima, ao entrar em uma sala próxima.

No entanto, a retomada sveviana desloca a relação entre dono e cão: na Odisséia homérica, Ulisses ficou vinte anos exilado sem seu cão Argo, no conto sveviano, o dono ficou exilado com seu cão, por conta do tratamento médico indicado. O Argo de Ulisses morreu depois de cumprir um longo período de espera do dono, emocionado ao rever *suo padrone*, tendo cumprido longo período de fiel espera. O Argo do *padrone* sveviano morreu, segundo a introdução do dono, de neurastenia aguda – “*Crepò di nevrastenia acuta*” (SVEVO, 1991, p. 126), ou seja, “morreu de neurastenia aguda” (tradução nossa). Seria o dono, aquele que provavelmente levou Argo a tornar-se neurastênico pela obsessão de traduzi-lo? Seria tal dono o Ulisses sveviano? Acreditamos que não, pois a narrativa curta sveviana não representa nenhum herói na figura do *padrone di Argo*. A nosso ver, reside aqui uma referência à Mitologia pelo viés paródico: Svevo constrói um dono que não realiza nenhuma façanha, que está restrito a um exílio terapêutico, que não tem nada de heroico, enfim. Um homem dos tempos de Svevo, típico protagonista sveviano, um *inetto* (inapto), como já pudemos analisar anteriormente (RAMOS, 2001).

O modo fantástico se instaura, a nosso ver, primeiramente pelo atribuir fala e inteligência ao cão Argo, ato “explicado” pela parte introdutória do próprio conto, na qual o narrador protagonista, que faz a narração ser em primeira pessoa, é o dono, do qual o leitor não terá conhecimento do nome próprio, que, de antemão, faz relevo aos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração ao explicar que fará uma tradução da fala do cão de forma a reunir sobre si, a partir da parte seguinte e por todas até o final, duas vozes: a sua como pretendo “tradutor” e a de Argo, que fala insolitamente pela boca do dono, mantendo a narração em primeira pessoa, peculiar ao texto fantástico, mas criando dupla primeira pessoa de forma a despertar “forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”, também peculiar ao texto fantástico, de acordo com todas as características elencadas por Ceserani (2006, p. 68-77).

A nosso ver, o modo fantástico se instaura no momento em que o leitor se vê envolvido e se diverte com o relato, ao mesmo tempo em que reflete a respeito do ridículo de certas situações vividas pelos homens quando descritas pelo olho e pelo cérebro do cão; passando entre fronteiras que delimitam o mundo humano e o mundo canino, mediado pela situação real possível constituído pela trama que descreve um homem em tratamento, afastado da cidade grande que acredita em experiência científica e descobre como traduzir comunicação canina, a nosso ver a concretização perfeita do real que tende ao insólito.

O modo fantástico é também reforçado pelo uso de elipses na narração pois vários episódios narrados pelo cão – por meio da tradução do dono – permanecem em aberto, ao

final do conto, como, por exemplo, a descrição de um homem morto que é descoberto pelo olfato de Argo – motivo não explicado e não retomado na narração, ou a mulher com a qual o cão viu seu dono brigar e que o largou, etc.

E, por fim, o modo fantástico liga-se à função narrativa do detalhe, visto que, por meio de detalhes descritos na narrativa, como o cheiro das coisas, as atitudes agressivas dos homens em relação aos animais, entre outras, o leitor tem a oportunidade de se sentir, insolitamente, olhando pelos olhos de um cão, pensando como ele, por meio da narração em primeira pessoa.

Além disso, percebe-se claramente a presença da temática da busca pela saúde pois o dono está em tratamento. Relacionada a essa busca estão sempre presentes os tratamentos médicos. No início do conto em estudo, o dono narrador declara que: “Na cama voltei às insolências ao longínquo doutor. Eu devia deixar em paz o pobre cão que não tinha culpa pelo meu exílio. [...] Mas não era fácil aceitar tanta inércia como aquela à qual eu estava condenado” (SVEVO, 1991, p. 728 – tradução nossa)⁷. O longínquo doutor provocara-lhe a inércia forçada, e ele, o dono descontava no pobre Argo a raiva gerada pelo ócio ao qual estava condenado, que, como o próprio dono conta, fez com que o cão terminasse neurastênico. Como a cura para o vício do fumo empreendida pelo narrador protagonista do romance *La coscienza di Zeno* não deu bons frutos nem durante, nem depois, também a cura empreendida pelo dono de Argo, pelo menos no que ela é descrita no conto, não produziu nada de positivo.

Como já dissemos anteriormente, Ricardo Piglia, em “Teses sobre o conto” (2004), apresenta a tese de que o conto conta sempre duas histórias: uma visível superficialmente, e outra narrada elípticamente, nos interstícios da primeira. A nosso ver, no conto “*Argo e il suo padrone*”, a primeira história é a de um cachorro que tem suas falas e pensamentos traduzidos por seu dono e a segunda é a de um dono condenado a um exílio terapêutico que zomba do cientificismo, constituído aqui pela busca de curas medicinais baseadas na ciência, e gasta seu tempo ocioso a importunar seu cão.

Dr. Menghi e Argo: experimentação narrativa e fantástica a respeito da saúde e da medicina

Como vimos, a tese de duas histórias de Piglia também pôde ser aplicada ao conto “*Lo specifico del Dottor Menghi*”, pois acreditamos que a primeira história é do relato à sociedade médica e a segunda, é entrevista por meio de narração elíptica, é uma crítica ao cientificismo, à perda de tempo e de vida ao se buscar prolongar a vida e deixar de vivê-la por isso, em evidente manifestação de descrenças aos tratamentos médicos que buscam a saúde plena.

Assim, nos dois contos do corpus, a segunda história possível resvala sempre na crítica ao cientificismo além de existir a presença do modo fantástico por meio de diversos fatores, mas principalmente por se desenvolverem no limite entre o real e o insólito, e terem a marca do experimentalismo autotextual sveviano no tocante ao foco narrativo em primeira pessoa.

⁷ No original: “A letto ritornai alle insolenze al lontano dottore. Dovevo lasciare in pace il povero cane che non era la colpa del mio esilio. [...] Ma non era facile di accettare tanta inerzia come quella cui ero condannato [...]” (SVEVO, 1991, p. 728).

Narradores protagonistas revelam uma verdade individual questionável. É esse mesmo foco narrativo que Svevo utiliza no seu romance *La coscienza di Zeno*.

O estudioso Riccardo Cepach (2015, p. 19) acredita que Italo Svevo desenvolvia seu estilo literário por meio da escritura de pequenas fábulas, algumas delas inacabadas, que foram publicadas assim mesmo, postumamente, pela viúva de Svevo. Ainda segundo Cepach, o caçador de preciosidades literárias da época de Svevo chamado Roberto Bazlen declarou que essas mesmas fábulas, ou seus fragmentos, eram completamente “idiotas”, uma vez que muitas não estavam terminadas ou tinham sido revistas, mas foram publicadas pela viúva mesmo assim. No entanto, o estudioso Cepach demonstra como tais fábulas serviram de laboratório narrativo para Svevo, um “fabuloso laboratório narrativo”, tendo, de certa forma, uma função autotextual dentro do conjunto da obra sveviana, não sendo, portanto, completamente idiotas.

A nosso ver, não foram somente as fábulas o laboratório narrativo, mas também os contos como “*Lo specifico del dottor Menghi*” e “*Argo e il suo padrone*” que levaram ao desenvolvimento de técnicas experimentadas por Svevo como focos narrativos inusitados, narradores inesperados que dão voz a reflexões surpreendentes e insólitas, como a de um cão ou a de um moribundo que descreve seus delírios ou estados anormais. São essas experiências narrativas que levaram Svevo a compor *La coscienza di Zeno*, um dos romances mais importantes da Literatura Ocidental, romance esse que marca a relação entre Literatura e Psicanálise.

Enfim, os aspectos que ligam os dois contos ao modo fantástico, o foco narrativo peculiar presente em cada uma das narrativas curtas estudadas, o tema da busca pela saúde que se constitui, interpretativamente, na segunda história contada em cada um dos contos estudados são, sim, os principais eixos que sustentam a construção experimentalista autotextual de Italo Svevo ao compor o corpus de nossa pesquisa e ligam essas duas pequenas obras ao conjunto geral da obra desse autor italiano considerado um dos grandes autores da Literatura Ocidental.

RAMOS, M. C. T. Italo Svevo and Experimentalism in “*Lo Specifico Del Dottor Menghi*” and “*Argo e Il Suo Padrone*”. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n, 1, p. 229-239, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

CAVAGLION, A. “Non guariscono però mai”. L’avversione di Svevo per i medici: scienza e letteratura. In: CEPACH, R. (Org.) *Guarire dalla cura: Italo Svevo e i medici*. Trieste: Servizio di Bibliotecario Urbano, 2008. p. 15-31.

CEPACH, R. O fabuloso laboratório narrativo de Italo Svevo. Trad. Maria Celeste T. Ramos e Thaís H. de B. Cavalcanti. In: RAMOS, M. C. T. (Org.) *et al. Olhares sobre Italo Svevo e outros autores italianos do século XX*. São José do Rio Preto: Unesp, câmpus de São José do Rio Preto, 2015. E-book. ISBN 978-85-8224-108-0. p. 19-29.

_____. (Org.). *Guarire dalla cura: Italo Svevo e i medici*. Trieste: Servizio di Bibliotecario Urbano, 2008.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Eduel/UFPR, 2006.

GUAGNINI, E. Svevo: a arte do conto. In: SVEVO, I. *Argo e seu dono*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001. p. 10-19.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-114.

RAMOS, M. C. T. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e La coscienza di Zeno*. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2001. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127533/000156616.pdf?sequence=1>>. Acesso em 16 set. 2017.

_____. Italo Svevo e Machado de Assis: Zeno e Brás e os olhares na Era da Desconfiança. In: _____. (Org.) *et al. Olhares sobre Italo Svevo e outros autores italianos do século XX*. São José do Rio Preto: Unesp, câmpus de São José do Rio Preto, 2015. E-book. ISBN 978-85-8224-108-0. p. 110-127.

SVEVO, I. *Tutti i romanzi e i racconti*. Roma: Newton, 1991. [*I racconti*, p. 663-739].

_____. *Argo e seu dono: contos e novelas breves*. Trad. Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001.

SCHMITZ, E. Italo Svevo - Lo specifico del dottor Menghi. In: LUCERA, G. B. *Biblioteca dei Classici Italiani (online)*. [1996], 2011. Disponível em: <http://www.classicitaliani.it/svevo/racconti/svevo_dottor_Menghi.htm>. Acesso em 21 out. 2017.

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

VOLOBUEF, K. Uma Leitura do Fantástico: *A invenção de Morel* (A. B. Casares) e *O processo* (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866>>. Acesso em 27 nov. 2017.

Recebido em: 18 fev. 2018

Acesso em: 21 abr. 2018

As Mutações da literatura no século XXI segundo Leyla Perrone-Moisés

ROSANGELA FERNANDES ELEUTÉRIO*

O livro *Mutações da literatura no século XXI* trata-se de um conjunto de ensaios onde a autora Leyla Perrone-Moisés aborda o tema da literatura na cultura contemporânea e sua representação em um contexto onde a crítica literária enfrenta um desprestígio. Com o surgimento e expansão das ciências humanas em meados do século XX, a literatura foi discutida como uma expressão logocêntrica. A partir desses argumentos por parte de pensadores, “os estudos literários perderam então sua frágil especificidade, baseada em valores considerados etnocêntricos, e as obras passaram a ser avaliadas e estudadas em função de seus temas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 11). O livro trata desse processo onde a recepção da literatura vai se modificando ao longo dos anos até a discussão do que ela é hoje, sob uma perspectiva histórica e crítica pela autora. Leyla Perrone-Moisés é professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. No exterior deu aulas na Universidade Yale, na Paris-Sorbonne e na École Pratique des Hautes Études. Recebeu o Prêmio Fundação Bumge pelo conjunto da obra em 2013. É autora de outros livros como *Altas literaturas, Flores da escrivainha, Inútil poesia, Vinte luas e Vira e mexe, nacionalismo*.

A literatura passou por significativas “mutações” desde o fim do século XX, que coincide com o fim do milênio. Um dos motivos é o desaparecimento do “grande escritor” e “encolhimento do público leitor de “literatura séria”” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 17). Alguns teóricos literários fazem observações sobre essas mudanças pelas quais a literatura passa desde Homero até a contemporaneidade. A autora cita Jacques Derrida, o sociólogo Robert Escarpit, o filósofo Jean Paul-Sartre como os primeiros pensadores a identificarem e refletirem sobre esse processo de “fim” por meio do qual a literatura é entendida atualmente. A literatura da qual trata Perrone-Moisés é aquela que “foi definida em meados do século XVIII, quando a palavra deixou de significar o conjunto da cultura letrada para designar uma atividade particular” (2016, p. 19). A prática da linguagem escrita tomou formas separadas e superiores de expressar conhecimentos específicos e registrar pensamentos que marcam determinada época e cultura. Há um apagamento dessas características na literatura contemporânea “porque o aspecto estético tem perdido terreno e decorrência da banalização do conceito de “literatura”” (2016, p. 19).

* Mestra no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – 88040-900 – Florianópolis – SC – Brasil. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com

A partir de algumas citações de Jean Paul-Sarte em seu livro *Que é literatura?* Perrone-Moisés demonstra algumas das convicções de que a literatura em meados do século XX era uma forma de escrever que transformava a realidade de forma livre, sem visar qualquer fim. Não tinha o compromisso de passar uma mensagem, mas sim exercer a totalidade da escrita como expressão do ser humano sem relação a emoções pessoais. O declínio da literatura como expressão artística da linguagem defendida por Jean Paul-Sartre, foi discutido por Maurice Blanchot em “Para onde vai a literatura?”, em 1959, que afirma que a literatura se dirige para seu fim em si mesma. Em 1972, “Octavio Paz faz uma análise da modernidade artística que ele já considerava terminada” (2016, p. 22) e, anos depois, Roland Barthes fala abertamente sobre a “morte da literatura” (2016, p. 22). O propósito dessas referências não é fazer um tratado histórico do suposto declínio da literatura, mas sim indicar autores que já falaram sobre o tema.

Quando se fala do “fim da literatura trata-se do fim de um tipo de literatura, aquela da alta modernidade” (2016, p. 25). Pois, atualmente, se publica muito ficção e poesia, há muitas feiras, prêmios e eventos literários que demonstram que dizer “fim da literatura” não significa o fim da produção de livros e a falta de leitores. A literatura da qual Perrone-Moisés fala “é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente” (2016, p. 25). A autora cita o teórico francês William Marx e seu traçado histórico sobre como a literatura caminhou para seu fim ao longo dos séculos. Segundo ele, a literatura no século XIX foi tão valorizada quanto religião, para, depois, ser cultivada por seus escritores como arte pela arte e, no fim do século XIX, os escritores tornaram-se tão “herméticos que destruíram eles mesmos a comunicação com seus leitores” (2016, p. 26). A literatura atual revela outras nuances que fogem do conceito inicial do que significa arte literária e que influenciarão a produção dos textos que serão lançados. Isso impactará a formação de leitores que deverão surgir mais do que a formação dos escritores.

A literatura na cultura contemporânea se manifesta em várias séries “concomitantes, mas não necessariamente coincidentes”, ou seja, “um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra” (2016, p. 28). Iuri Tynianov trata da evolução literária como conceito dialético e considera que a literatura é uma das “séries” da cultura e “que assim como ela está sujeita a mudanças históricas (2016, p. 29). As questões culturais e históricas são complexas tanto na produção quanto na recepção da cultura. “Até o século XIX a cultura era privilégio das elites sociais e o povo não tinha acesso a ela” (2016, p. 30). Sob o domínio da burguesia “e com as instalações das sociedades democráticas no Ocidente, a cultura tornou-se um bem comum, potencialmente ao alcance das multidões” (2016, p. 30). Isso gerou alguns problemas sobre o entendimento do conceito cultura, pois “evidenciou a contradição entre tradição e modernidade, velho e novo, preservação e destruição (2016, p. 30). A expansão do acesso à cultura produzida de modo industrial assustou aqueles que, anteriormente, haviam sido formados na “alta cultura”. Isso gerou uma desqualificação por parte de intelectuais que culpavam as mídias de proporcionar entretenimento destinado a “distrair a massa das suas reais condições de trabalho no sistema capitalista” (2016, p. 30).

A industrialização da cultura banalizou o conceito de arte reduzindo-a em produto de comercialização. O fato foi preocupante para pensadores como Hannah Arendt que considerava as obras de arte “a expressão mais alta da cultura” (2016, p. 31). Com o tempo as preocupações de Arendt fizeram ainda mais sentido com o surgimento da *internet* e o avanço das tecnologias de comunicação e entretenimento cada vez mais rápido e fácil. Nesse contexto, a literatura como forma de arte sofre os efeitos dessa situação (2016, p. 32). A literatura na cultura contemporânea deve ser defendida dentro de uma prática onde os escritores definem dentro de suas obras as mutações da literatura. Sem criar valores estéticos novos, muitos se aproveitam das conquistas feitas no passado sem obedecerem a mandamento algum (2016, p. 36). Não é proibido como no tempo das vanguardas, escrever obras com significação atual, porém “a liberdade do escritor não deve igualar uma obra literária a uma obra de puro consumo e entretenimento” (2016, p. 37). Nesse mesmo raciocínio, a obra literária não pode ser julgada baseada apenas no gosto e “seu valor em termos de consumo, tomando como critério sua vendagem ou publicidade (2016, p. 37).

Há questionamentos sobre a existência de uma literatura pós-moderna. Segundo Perrone-Moisés, pós-modernidade é uma nomenclatura imprecisa adotada desde fins do século XX para nomear um “período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico” (2016, p. 39). Essa designação é ambivalente, pois pressupõe que a modernidade teve um fim ou foi superada. Teóricos que defendiam a pós-modernidade “apresentavam-na como resultante do não cumprimento das promessas iluministas da modernidade e da exaustão de suas pretensões progressistas” (2016, p. 40). Isso tem relação com questões políticas e econômicas que profetizavam novos modos de produção no século XXI. Na literatura, o rótulo “pós-moderno” é predominantemente estético e carregado de simplificações e imprecisões (2016, p. 41). As características atribuídas à literatura pós-moderna por vários teóricos podem ser confusas. Pode-se pensar a “pós-modernidade como um desenvolvimento da modernidade, mas “na falta de melhor designação” a literatura das primeiras décadas do século XXI é chamada, no livro de Perrone-Moisés, de literatura contemporânea.

As transformações na literatura contemporânea são bastante variadas. A poesia, por exemplo, não sofreu grandes mudanças desde a adoção do verso livre, “a prosa tem sido o gênero preferencial dos escritores contemporâneos” (2016, p. 45). Perrone-Moisés lista como uma constatação crítica, os procedimentos adotados por autores como a intertextualidade generalizada, a temática como testemunha do individualismo contemporâneo, a influência das novas tecnologias, a diversidade de subgêneros ocupando o mercado na literatura impressa que se misturam e divide os leitores que Umberto Eco chama de “leitor semântico” (que atualmente são predominantes) e “leitor crítico ou estético” (2016, p. 47). Porém a grande questão levantada pela autora é “em que medida a literatura pode ainda dar conta do mundo contemporâneo e alcançar os “leitores críticos?” (2016, p. 48). Pois segundo ela, “as palavras em alta, na teoria literária contemporânea, são “reflexão” e “crítica”. Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e criticar os caminhos do presente (2016, p. 49). Só através da reflexão e crítica poderão surgir “pensamentos novos” para melhor definir a literatura da contemporaneidade.

A literatura da alta modernidade terminou seu ciclo, deixou sua herança e vários ensaístas como, por exemplo, Haroldo Bloom se encarregam de velar por essa herança (2016, p. 51). Bloom, em seus ensaios, procura impor um cânone literário, porém isso não atrai leitores. Outros ensaístas como Danièle Sallenave falam da herança literária com amor. A ensaísta afirma que sem os livros a vida é ordinária e “cria um tempo imóvel fora do tempo, que nos libera da consciência melancólica da finitude, da morte” (2016, p. 51). Sallenave defende que a literatura não deve ser preservada longe das massas, mas sim oferecida como bem e direito. Para Jacques Derrida a herança não é algo que se possa recusar, pois ela faz parte de nós. Roland Barthes, em seu último curso no Collège de France, definia o romance que queria escrever como “filial” (2016, p. 53). A literatura, segundo Perrone-Moisés, é “incessantemente disseminada e inseminadora, infinitamente reinterpretada” e, por essa razão, ela revive através das novas obras que lhe dão prosseguimento (2016, p. 53). Pascal Quignard fala de “família literária” à qual sua obra pertence. De acordo com esses teóricos, a literatura toma vários sentidos, mas a herança afetiva que a sustenta oferece esperança de que, embora ela se transforme, não será perdida.

A crítica literária vem perdendo espaço desde a segunda metade do século XX, porém, apesar do desprestígio atual, ela ainda existe e pode ser classificada em três grandes categorias: “a crítica universitária, a crítica jornalística e a crítica exclusivamente eletrônica dos blogs”. Em qualquer meio de difusão, a crítica contemporânea exemplifica a “perda da função de autoridade que o gênero teve no passado” (2016, p. 61). As opiniões, em qualquer tipo de manifestação, são “flutuantes e provisórias” não recebendo por parte dos escritores a seriedade que recebiam no passado. Isso, embora um bom crítico literário seja um especialista, pois a crítica é exercida por um número pequeno de leitores. A importância da produção literária não depende atualmente da crítica, entretanto a qualidade de leitores deve ser elevada pela crítica “evitando, na medida do possível, que a grande força do mercado os leve a consumir qualquer produto” (2016, p. 64). Atualmente há, em razão da facilidade que a *internet* proporciona, um número incontável de críticos com vários níveis de competência, porém essa criação espontânea carece de credibilidade pois não tem a fundamentação teórica que só se adquire depois de muita “leitura *de e sobre* literatura” (2016, p. 68).

O ensino da literatura nas escolas foi seriamente afetado com esse declínio do qual se está tratando. A profissão de professor de literatura é, hoje, pouco atraente e os currículos, que visam “preparar os alunos para a vida prática”, consideram a literatura como uma disciplina supérflua (2016, p. 71). O enfraquecimento dessa disciplina afeta a prática da literatura “já que ninguém se torna escritor sem referência de leituras anteriores consideradas literárias” (2016, p. 71). O ensino de literatura no Brasil tem tido a sua relevância questionada e vem sendo *adequado* às práticas de linguagem e comunicação. A desvalorização tem origem na concepção de “falta de praticidade” desse ensino e de “pretensão elitismo”. Em decorrência, não há um bom preparo de alunos para a leitura de textos literários e isso desmotiva a formação de professores que poderiam formar o gosto pela literatura nos estudantes. Além disso, “considerar elitista o ensino de matérias complexas é subestimar a capacidade dos alunos” (2016, p. 78). O utilitarismo predominante em nossa época dá origem à pergunta: “Para

que serve a literatura?”. Em resposta a essa questão Perrone-Moisés afirma: “a literatura serve para rir, para chorar, para viajar, para assombrar, para pensar, para compreender e, sobretudo, para nos encantar com o fato de que a linguagem verbal seja capaz de tudo isso e mais um pouco” (2016, p. 82).

A segunda parte do livro de Leyla Perrone-Moisés trata mais especificamente das mudanças ocorridas na narrativa contemporânea. Segundo a autora, desde o XIX houve um “crescimento e esplendor do gênero romanesco, sobretudo na França, na Inglaterra e na Rússia” (2016, p. 85). No início do século XX houve uma mudança por parte de alguns autores como Proust, Joyce e Virginia Woolf com a introdução de explorações psicológicas em suas narrativas. Também introduziram a reflexão filosófica e estética, inventaram novas técnicas como o monólogo interior, misturaram vários segmentos temporais, digressões ensaísticas e experimentação linguística (2016, p. 85). Depois desses autores ficou difícil a volta de criações literárias lineares como era feito anteriormente. “As vanguardas artísticas questionaram e revolucionaram todas as convenções estéticas anteriores, inclusive o romance” (2016, p. 85). Ao longo do século XX, o gênero foi amplamente discutido por teóricos que examinaram suas características, transformações e possibilidades futuras. Um desses teóricos foi Georg Lukács que redigiu, entre 1914 e 1915, a *Teoria do romance* (2016, p. 86). Nesse livro, o crítico decreta a morte do romance. Com certo pessimismo, ele declara que a literatura contemporânea não revela nenhuma possibilidade criativa e que se plasma em antigas espécies de configuração (2016, p. 86).

Deram prosseguimento às reflexões de Lukács outros teóricos marxistas que as ampliaram ou contestaram. Entre eles estavam Theodor W. Adorno, Lucien Goldmann e Ferenc Fehér. Adorno por exemplo, dizia que o romance “se encontra em situação paradoxal” na qual o narrador toma distâncias ambíguas (2016, p. 87). Ainda segundo Adorno, os romancistas da metade do século XX absorveram das reportagens jornalísticas e do cinema recursos estilisticamente técnicos. A filosofia existencialista de Jean Paul-Sarte e Albert Camus defendia a literatura com textos teóricos que não foram tão populares (2016, p. 88). Enquanto isso, “as decepções posteriores com a União Soviética fizeram com que o engajamento político fosse logo recusado pela maioria dos romancistas franceses” (2016, p. 88). Nathalie Sarraute redigiu entre 1947 e 1953 quatro capítulos que foram reunidos em *L'Ère du soupçon* “que funcionou como manifesto do *nouveau roman* francês” e foi seguido pelo ensaio de Alain Robbe-Grillet, *Por um novo romance*, em 1963 (2016, p. 88). Nesse período em que os teóricos citados escreviam sobre o romance contemporâneo, os “novos romancistas” eliminavam o romance do tipo balzaquiano e optavam por narrativas fenomenológicas, carregadas de “descrições impessoais e minuciosas de ambientes e gestos humanos que criavam” (2016, p. 88).

Desde a aparição dos textos críticos criados por esses teóricos, “não houve mais propostas teóricas relevantes de renovação de gênero, mas os romances, de várias espécies, continuaram sendo publicados e lidos” (2016, p. 89). Em 1960 surgiu o *boom* da literatura hispano-americana que trouxe o fantástico e o “realismo mágico”. Foram descobertos pelos europeus e norte-americanos autores como Borges, Carpentier, García Márquez e Cortázar.

Esses romancistas proporcionaram aos leitores um reencantamento pelo mundo da ficção e “influenciaram ficcionistas de todos os países ocidentais” (2016, p. 89). Assim, a literatura do século XX, que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, produziu obras notáveis e trouxe à luz uma lista romancistas famosos que enriqueceram a história da literatura com grandes obras. E houve, também, uma “avalanche de romances para consumo de grande públicos” de todos os gêneros, que os teóricos já citados poderiam considerar como “meros produtos da indústria cultural” (2016, p. 89).

E ainda nesse período, surgiram romancistas que ajudam a analisar como a literatura de dois séculos anteriores influencia o romance do início do século XXI. Por isso, Perrone-Moisés propõe partir da “teoria do romance esboçada por grandes romancistas na virada do século” (2016, p. 90). Com a finalidade de apresentar uma amostra significativa, a autora explicita nome e nacionalidade dos principais romancistas que, muitas vezes, incluíam em suas obras de ficção, reflexões teóricas sobre o romance (2016, p. 90). O primeiro deles é o francês Claude Simon (1913-2005), Prêmio Nobel em 1985 (2016, p. 90); O mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) que realizou uma conferência intitulada “O romance morreu?” em 1992 (2016, p. 91); O tcheco Milan Kundera, que dedicou-se a escrever muitos ensaios nesse gênero como *A arte do romance* (2016, p. 92); O peruano Mario Vargas Llosa, que reuniu suas reflexões sobre o romance em *A verdade das mentiras* (2016, p. 95); O sul-africano J. M. Coetzee, que foi professor universitário e exerce a crítica literária (2016, p. 99); O romancista inglês David Lodge, que é, também, autor de vários ensaios sobre o romance (2016, p. 100); A norte-americana Susan Sontag (1933-2004), que, além de ensaísta, foi ficcionista e deixou um texto sobre o romance em 2004, intitulado “Ao mesmo tempo: O romancista e a discussão moral – Conferência Nadine Gordimer”(2016, p. 102); e o também norte-americano Jonathan Franzen, que “fala do seu ofício em termos bem diferentes daqueles usados pelos ficcionistas do século XX” (2016, p. 104).

Os romancistas citados possuem pontos de vista coincidentes. Concordam que a narração “continua sendo uma necessidade humana básica” (2016, p. 108). Alguns romancistas “veem na ficção o preenchimento de uma falta, uma compensação para a infelicidade da vida, um sonho, uma fuga” (2016, p. 108). Há também a discussão sobre o realismo ficcional que, para os romancistas contemporâneos, parece ser “uma forma de preservar o que a vida tem de mais precário e perecível, num mundo em acelerada transformação” (2016, p. 109). Os romancistas acima citados recusam a indústria cultural e Kundera alerta para o “perigo de sermos esmagados pelo lugar comum”, refutando as adaptações de romances para televisão, pois “na adaptação preserva-se apenas o enredo e perdem-se as múltiplas camadas de significação que só a linguagem verbal pode criar” (2016, p. 110). Outro aspecto do mundo contemporâneo colocado em questão é o multiculturalismo, que pode ter sido entendido pelos romancistas norte-americanos como uma forma de escritores de países marginalizados ingressarem no círculo da alta literatura e que, segundo Sontag, deixam de lado a “cultura dominante”. Por fim, as novas tendências do romance do século XX e o crescimento de subgêneros romanescos como a autoficção e o metaliterário, explicam o complexo mundo de produção e consumo no qual está envolvido o mercado literário.

Perrone-Moisés entra também no debate sobre a metaficção e a intertextualidade, aborda a escrita de si de escritores que se tomam como personagens de ficção como mais um dos aspectos que envolvem as teorias e mutações da literatura pós-moderna. Também faz uma reflexão sobre os ensaios de teóricos que contribuem para um melhor entendimento dos fenômenos atuais. Segundo a autora, os espectros da modernidade literária aludem a uma certa melancolia por não se tratar de literatura de vanguarda, mas sim “tardia” (2016, p. 149). A autoficção é um importante componente que vem se destacando na chamada literatura pós-moderna e vem de uma longa tradição (2016, p. 204). São muitos os tipos de narração que permitem perceber partes biográficas do escritor seja na descrição da infância ou, então, narrativas de doenças, perdas e lutas pessoais (2016, p. 204). A ficção distópica, que figura o fim das ideologias e utopias (2016, p. 220), traz autores que se posicionam a contrapelo das teorias literárias. Entre várias correntes da prosa atual, há aquela que é chamada de “literatura exigente”. Nesse segmento, os autores “não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente” (2016, p. 238).

A autora conclui o livro explicando que a “literatura contemporânea não pode ter conclusão, porque o contemporâneo é o inacabado, o inconcluso” (2016, p. 253). Falar da literatura contemporânea é fazer um pequeno recorte na temporalidade. Isso, porque ela “se desenvolve no interior de uma história própria, cujos marcos são ligeiramente defasados com relação aos acontecimentos históricos” e também às séries culturais que já ocorreram e continuam a ocorrer através dos tempos (2016, p. 254). Para o historiador, não é aconselhável falar da literatura de seu próprio tempo, pois falta a distância do objeto de análise. O fim da literatura já foi um tema exaustivamente explorado, mas, ao que parece, os escritores não se deram conta e, por isso, continuam escrevendo. Ensaístas acreditam que, apesar do seu suposto fim, a literatura vem se tornando mais forte “na medida em que o mundo tem experimentado transformações mais intensas e mais rápidas que nos séculos anteriores” (2016, p. 256). Em meio à globalização e à aceleração das mídias, entre outros fatores, a literatura contemporânea tem privilegiado os aspectos negativos “em narrativas realistas ou alegóricas”, ou seja, “a melhor literatura de nosso tempo é crítica” (2016, p. 257). Com essas palavras se torna possível concluir que a literatura ainda está longe do seu fim. O que se deve aceitar são as mutações que a transformam, como vêm transformando ao longo do tempo, e se apresentam em novas formas. Pois é da necessidade humana de liberdade de pensamento e de fantasia que a literatura vive e continuará vivendo, adequando-se às tendências do seu tempo.

ELEUTÉRIO, R. F. *The Mutations of Literature in the 21st Century According to Leyla Perrone-Moisés*. Olho d’água, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 241-247, 2018. ISSN: 2177-3807

Referências

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em: 18 fev. 2018

Recebido em: 15 mar. 2018

Índice de assuntos / Índice de matéria

- Alexandre Herculano (GCO, p. 48);
Campbell (GALFM, p. 139);
Carolina Nabuco (MMS, p. 205);
Chama e cinzas (MMS, p. 205);
Condição Feminina (MMS, p. 205);
Contemporaneidade (RNA, p. 188);
Contos (MCTR, p. 229);
Cormac McCarthy (ISC, p. 66);
Corpo (DRS, p. 168);
Crítica Feminista (MMS, p. 205);
Crítica Literária (PS, p. 11);
Crônica (VLGR, p. 121);
Deleuze (ALBS, p. 108);
Derrida (ALBS, p. 108);
Dinorath do Valle (VLGR, p. 121);
Disney (GALFM, p. 139);
Drummond de Andrade (TYM; RMM, p. 155);
Escravidão (PS, p. 11);
Espaço (DRS, p. 168);
Estudos de Gênero (DRS, p. 168);
Experimentalismo (MCTR, p. 229);
Fanny Hill (GF, p. 34);
Feminismo (GALFM, p. 139);
Ficção Histórica (ISC, p. 66);
Filosofia (ISC, p. 66);
Harriet Beecher Stowe (PS, p. 11);
Heroína (GALFM, p. 139);
História (VLGR, p. 121);
Historiografia Francesa (GCO, p. 48);
Imprensa (PS, p. 11);
Ironia (ISC, p. 66);
Italo Svevo (MCTR, p. 229);
Joaquim Manuel de Macedo (GF, p. 34);
Joaquim Nabuco (PS, p. 11);
John Cleland (GF, p. 34);
John Hersey (ISC, p. 66);
Jornalismo (VLGR, p. 121);
José Saramago (ISC, p. 66);
Leyla Perrone-Moisés (RFEC, p. 241);
Lírica (TYM; RMM, p. 155);
Literatura (MMS, p. 205);
Literatura (RFEC, p. 241);
Literatura (VLGR, p. 121);
Literatura Portuguesa (GCO, p. 48);
Machado de Assis (PS, p. 11);
Meridiano de Sangue (ISC, p. 66);
Metaficção Historiográfica (ISC, p. 66);
Moana (GALFM, p. 139);
Modernidade (RNA, p. 188);
Morte (MCTR, p. 229);
Mulher (MMS, p. 205);
Mulheres de Mantilha (GF, p. 34);
Mutações (RFEC, p. 241);
Poesia (RNA, p. 188);
Poesia Brasileira Contemporânea (DRS, p. 168);
Pós-estruturalismo (ALBS, p. 108);
Princesa (GALFM, p. 139);
Romance Português Contemporâneo (ISC, p. 66);
Romantismo Português (GCO, p. 48);
São José do Rio Preto (VLGR, p. 121);
Saúde (MCTR, p. 229);
Sebastião Uchoa Leite (RNA, p. 188);
Século XXI (RFEC, p. 241);
Semiótica (TYM; RMM, p. 155);
Subjetividade (RNA, p. 188);
Teoria da Literatura (ALBS, p. 108);
Teoria Literária (ISC, p. 66);
Texto-de-leitura (TYM; RMM, p. 155);
Tradição (TYM; RMM, p. 155);
Tratamento (MCTR, p. 229);
Urbano (RNA, p. 188);

Subject Index

- Alexandre Herculano (GCO, p. 48);
Blood meridian (ISC, p. 66);
Body (DRS, p. 168);
Campbell (GALFM, p. 139);
Carolina Nabuco (MMS, p. 205);
Chama e cinzas (MMS, p. 205);
Chronicle (VLGR, p. 121);
Contemporaneity (RNA, p. 188);
Contemporary Brazilian Poetry (DRS, p. 168);
Contemporary Portuguese Novel (ISC, p. 66);
Cormac McCarthy (ISC, p. 66);
Death (MCTR, p. 229);
Deleuze (ALBS, p. 108);
Derrida (ALBS, p. 108);
Dinorath do Valle (VLGR, p. 121);
Disney (GALFM, p. 139);
Drummond de Andrade (TYM; RMM, p. 155);
Experimentalism (MCTR, p. 229);
Fanny Hill (GF, p. 34);
Female Condition (MMS, p. 205);
Feminism (GALFM, p. 139);
Feminist Criticism (MMS, p. 205);
French historiography (GCO, p. 48);
Gender Studies (DRS, p. 168);
Harriet Beecher Stowe (PS, p. 11);
Health (MCTR, p. 229);
Heroine (GALFM, p. 139);
Historical Fiction (ISC, p. 66);
Historiographic Metafiction (ISC, p. 66);
History (VLGR, p. 121);
Irony (ISC, p. 66);
Italo Svevo (MCTR, p. 229);
Joaquim Manuel de Macedo (GF, p. 34);
Joaquim Nabuco (PS, p. 11);
John Cleland (GF, p. 34);
John Hersey (ISC, p. 66);
José Saramago (ISC, p. 66);
Journalism (VLGR, p. 121);
Leyla Perrone-Moisés (RFEC, p. 241);
Literary Criticism (PS, p. 11);
Literary Theory (ISC, p. 66);
Literature (MMS, p. 205);
Literature (RFEC, p. 241);
Litterature (VLGR, p. 121);
Machado de Assis (PS, p. 11);
Moana (GALFM, p. 139);
Modernity (RNA, p. 188);
Mulheres de Mantilha (GF, p. 34);
Mutations (RFEC, p. 241);
Philosophy (ISC, p. 66);
Poetry (RNA, p. 188);
Poetry (TYM; RMM, p. 155);
Portuguese literature (GCO, p. 48);
Portuguese romanticism (GCO, p. 48);
Post-Structuralism (ALBS, p. 108);
Press (PS, p. 11);
Princess (GALFM, p. 139);
São José do Rio Preto (VLGR, p. 121);
Sebastião Uchoa Leite;
Semiotics (TYM; RMM, p. 155);
Short-stories (MCTR, p. 229);
Slavery (PS, p. 11);
Space (DRS, p. 168);
Subjectivities (RNA, p. 188);
Text-of-reading (TYM; RMM, p. 155);
Theory of Literature (ALBS, p. 108);
Tradition (TYM; RMM, p. 155);
Treatment (MCTR, p. 229);
Urban (RNA, p. 188);
Woman (MMS, p. 205);
XXI Century (RFEC, p. 241);

Índice de autores/Authors Index

- ALENCAR, R. N., p. 188;
ALMEIDA, M. V. L., p. 93;
CONRADO, I. S., p. 66;
ELEUTÉRIO, R. F., p. 241;
FARDIN, G., p. 34;
MACEDO, R. M., p. 155;
MIYAZAKI, T. Y., p. 155;
MORAIS, G. A. L. F., p. 139;
- OCHIUSI, G. C., p. 48;
RAMOS, M. C. T., p. 229;
REZENDE, V. L. G., p. 121;
SALVAIA, P., p. 11;
SILVA, A. L. B., p. 108;
SILVA, D. R., p. 168;
SILVA, M. M., p. 2;

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. 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.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (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).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, 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 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês:
REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, 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 8, 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 espacejamento: (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 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 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., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es). 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. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Revista Olho d'água emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. 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 – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

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. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (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 e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 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 organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), 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 Times New Roman font 8, 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 utilized 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 Times New Roman font 9.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. 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). Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <http://www._____>. Access in: day month 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. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. 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 – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

TEXTO

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán

los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La Revista Olho d'água emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>