

Olho d'água ()

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

unesp 

v. 10, n. 2
Jul.-Dez. 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 Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Pró-Reitor de Pós-Graduação

João Lima Sant’Anna Neto

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. 2	p. 1-285	jun./dez. 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. 2, 2018 Arnaldo Franco Junior, Maria Celeste Tommasello Ramos; Pedro Henrique Pereira Graziano

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 Tommasello 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. Ketzner 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)

EDITORAÇÃO Arnaldo Franco Junior; Leandro Henrique Aparecido Valentin

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO PROFISSIONAL Editora Caviúna

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO Arnaldo Franco Junior; Diego Jesus Rosa Codinhoto; Hugo Giuzzi Senhorini; 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 Leandro Henrique Aparecido Valentin

TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA ITALIANA Maria Celeste Tommasello Ramos; Pedro Henrique Pereira Graziano

IMAGEM DA CAPA © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

INDEXADORES CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — 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

- 9 *Olho d'água*, v. 10, n. 2, 2018
ARNALDO FRANCO JUNIOR

VARIA

- 12 **Mímesis e realismo no romance contemporâneo: *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**
Mimesis and Realism in the Contemporary Novel: A Reading of *There Were Many Horses*, by Luiz Ruffato
JÚLIA DE MELLO SILVA OLIVEIRA
REJANE C. ROCHA
- 30 **Cenas e artimanhas de Campos de Carvalho, leitor de Jarry**
Scenes and Tricks by Campos de Carvalho, a Reader of Jarry
VICTOR DA ROSA
- 41 **O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção de mundo presente na obra de Clarice Lispector**
The Free Spirit and the Nietzsche's Consciousness Concept Criticism Related to the Understanding of the World in Clarice Lispector's oeuvre
NICOLAS PELICIONI DE OLIVEIRA
- 55 **Tramas da narrativa: espaço, tempo e inconsciente político**
Narrative Weavings: Space, Time, and Political Unconscious
VITOR SOSTER
- 79 **Minotauro vs. Godzilla: sincretismos greco-nipônicos em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca**
Minotaur vs. Godzilla: Greco-Japanese Syncretism in *The Only Happy Ending for a Love Story is an Accident*, by João Paulo Cuenca
RAFAEL FELIPE DOS SANTOS
JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE
- 92 **A narradora ouvinte e as técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo**
The Narrator-Listener and the Techniques of Fitting Narrative Focuses in *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo
DAVI NUNES DOS REIS
THIAGO MARTINS PRADO

DOSSIÊ ITÁLIA E BRASIL NA LITERATURA: VISÕES, DIÁLOGOS E COMPARAÇÕES

- 108 Apresentação — Dossiê Itália e Brasil na literatura: visões, diálogos e comparações
Presentation — Dossier Italy and Brazil in Literature: Visions, Dialogues, and Comparisons
MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS
PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO
- 112 Tradição e História: os fios que tecem as *idades* de Italo Calvino e Ferreira Gullar
Tradition and History: The Threads that Weave the *Cities* of Italo Calvino and Ferreira Gullar
ADRIANA LINS PRECIOSO
- 131 O Brasil literário de Antonio Tabucchi
The Literary Brazil of Antonio Tabucchi
ERICA APARECIDA SALATINI MAFFIA
- 144 Machado de Assis e *I cantanti d'opera italiani*: transferências culturais
Machado de Assis and *I Cantanti d'Opera Italiani*: Cultural Transfers
IONARA SATIN
- 163 Scrittrici Italo-Ebree tra ricordi e memoria transgenerazionale
Jewish Italian Women Writers between Personal Narratives and Transgenerational Memories
LAURA GHERLONE
- 177 Escritoras ítalo-judaicas: entre lembranças e memória transgeracional
Jewish Italian Women Writers between Personal Narratives and Transgenerational Memories
LAURA GHERLONE
- 191 *Às cegas*: Intertextualidade e leitura da memória literária
Às cegas: Intertextuality and Reading of the Literary Memory
MARCELO FRANZ
- 208 A potência do “não”: Alessandro Baricco e Herman Melville – um diálogo
The Power of “No”: Alessandro Baricco and Herman Melville – A Dialogue
MARIA CÉLIA MARTIRANI
- 230 La lingua è un cavallo: tradurre Clarice Lispector
Language is a Horse: Translating Clarice Lispector
ROBERTO FRANCAVILLA
- 240 A língua é um cavalo: traduzir Clarice Lispector
Language is a Horse: Translating Clarice Lispector
ROBERTO FRANCAVILLA

- 250 Um fermento italiano: Chaucer lê os italianos e satiriza a Inglaterra medieval
An Italian Ferment: Chaucer Reads the Italians and Satirizes Medieval England
TIAGO MARQUES LUIZ

TRADUÇÃO COMENTADA

- 267 Criação poética em língua italiana e sua tradução comentada: cinco poemas inéditos de Vera Lúcia de Oliveira
Poetic Creation in Italian Language and Its Commented Translation: Five Unpublished poems
by Vera Lúcia de Oliveira
VERA LÚCIA DE OLIVEIRA
PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO
- 271 Índice de Assuntos/Tabella dei Contenuti
- 272 Subject Index/Tabella dei Contenuti
- 273 Índice de Autores /Authors Index
- 274 Normas de publicação
- 277 Policy for submitting papers
- 280 Normas para los autores
- 283 Norme per Consegna di Articoli

APRESENTAÇÃO

Olho d'água, v. 10, n. 2, 2018 – dez anos

Com este número dois da **Olho d'água**, completamos a comemoração dos dez anos de existência da revista. Neste número, além das tradicionais seções *Varia* e *Dossiê*, apresentamos uma novidade: a seção *Tradução Comentada*.

A seção *Varia* conta com cinco artigos. Passemos à sua apresentação:

No artigo “Mímesis e realismo no romance contemporâneo: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, Júlia de Mello Silva Oliveira e Rejane C. Rocha avaliam o romance objeto de estudo como texto que propõe uma solução especial para o problema, característico do séc. XX e da contemporaneidade, da exaustão das formas da ficção. Problematizando a construção do romance, as autoras destacam o fato de que ele recicla, enciclopedicamente, as tendências ficcionais posteriores à crise da representação do final do séc. XIX por meio da materialização da consciência narrativa sobre a relatividade da mímesis do real.

Em “Cenas e artimanhas de Campos de Carvalho, leitor de Jarry”, Victor da Rosa explora afinidades escriturais entre o autor de *A lua não vem da ásia* e o autor de *Ubu rei*. O eixo para o desenvolvimento da análise das obras dos dois escritores é a noção de ‘patafísica, criada por Jarry, e definida como “ciência das exceções e das soluções imaginárias”. Desse modo, realiza uma releitura de *O púcaro búlgaro*, de Campos de Carvalho, por meio dos modos de apropriação da imaginação de um “lugar nenhum” registrada por Jarry em seu *Ubu rei*. Além disso, investiga alguns fundamentos das derivas temporais que constituem um traço marcante no romance de Campos de Carvalho, concebido, na abordagem do articulista, como uma espécie de “máquina do tempo”. Por meio de tais abordagens analíticas, o artigo destaca a maneira singular como o autor brasileiro reelabora a ‘patafísica ao representar a Bulgária como um lugar puramente imaginário.

No artigo “O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector”, Nícolas Pelicioni de Oliveira relaciona a mundivisão que caracteriza a literatura da escritora brasileira com alguns conceitos filosóficos discutidos por Friedrich Nietzsche, destacando conceitos e ideias como espírito livre, crítica ao conceito de consciência, revalorização do instinto, e demonstrando que aquilo que em Nietzsche se caracteriza como uma impossibilidade para a filosofia, em Lispector se realizará como literatura.

Já em “Tramas da narrativa: espaço, tempo e inconsciente político”, Vitor Soster realiza uma análise da introdução de *O som ao redor*, filme de Kleber Mendonça Filho, propondo uma discussão do conceito de foco narrativo, que é investigado no tocante ao caráter relacional estabelecido entre o destinador (autor implícito e narrador) e o destinatário (leitor/espectador implícito e narratário). A discussão proposta é realizada a partir da distinção dos elementos constitutivos da narração – desde aqueles mais tradicionalmente estudados, como o espaço e

o tempo, até aqueles ainda pouco considerados como o inconsciente político. Desse modo, o artigo põe em relevo o sentido social das tramas narrativas, avaliando a sua importância para pensar a contemporaneidade.

No artigo “Minotauro vs. Godzilla: sincretismos greco-nipônicos em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca”, Rafael Felipe dos Santos e João Luis Pereira Ourique tomam como objeto de estudo os quatro capítulos do romance do escritor brasileiro dedicados à boneca Yoshiko, demonstrando que, nesses capítulos, são mobilizados referenciais da Antiguidade greco-latina (concepções, mitos e personagens do imaginário pós-helênico) para a promoção de um sincretismo com elementos clássicos e populares da cultura japonesa (a poesia tanka, o consumo de peixe fugu, etc.). Decorrente de um projeto que levou escritores brasileiros a metrópoles de diversos países, o romance *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, como destacam os autores a partir da análise dos capítulos dedicados à boneca Yoshiko, afirma o sincretismo como tentativa de interpretação de signos que problematizam as relações eu X outro e, com isso, apontam para a instabilidade constitutiva da noção de cultura.

Por fim, em “A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo”, Davi Nunes dos Reis e Thiago Martins Prado abordam o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, destacando, nele, as técnicas de encaixe de focos narrativos para demonstrar como os movimentos da voz narrativa – que passa da narradora-ouvinte para as personagens-narradoras – fazem emergir no texto vozes historicamente interdidas.

A seção *Dossiê*, organizada pela Prof^a Dr^a Maria Celeste Tommasello Ramos e pelo doutorando Pedro Henrique Pereira Graziano, intitula-se “Itália e Brasil na literatura: visões, diálogos e comparações”, e conta com 11 textos: oito artigos, sendo dois deles acompanhados de suas respectivas traduções do italiano para o português, e a nova seção *Tradução Comentada*, que conta com cinco poemas inéditos em italiano acompanhados de sua tradução comentada para o português. Com autores brasileiros e estrangeiros, os textos abordam diversos e interessantes aspectos de obras que se instalam num horizonte de diálogo entre as literaturas e as culturas brasileira e italiana. Remetemos o leitor para a *Apresentação* que precede o Dossiê, escrita pelos organizadores.

Destaque-se, por fim, o fato de que, em razão do grande número de artigos recebidos para a composição do dossiê Itália e Brasil, optamos pela publicação de um segundo dossiê voltado para a mesma temática no primeiro semestre de 2019, que também contará com a editoria da Prof^a Dr^a Maria Celeste Tommasello Ramos e do doutorando Pedro Henrique Pereira Graziano.

Agradeço, com especial destaque aos editores responsáveis pela organização do *Dossiê* “Itália e Brasil na literatura: visões, diálogos e comparações”, a todos os que colaboraram para a produção deste número da Revista **Olho d’água**, que celebra o seu primeiro decênio com esperança de poder ter continuidade.

Arnaldo Franco Junior

Mimesis e realismo no romance contemporâneo: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

JÚLIA DE MELLO SILVA OLIVEIRA *
REJANE C. ROCHA **

RESUMO: Este trabalho problematiza a construção romanesca de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), evidenciando que esse texto recicla, enciclopedicamente, as tendências ficcionais posteriores à crise representacional do final do século XIX e, portanto, a tradição romanesca subsequente, por meio da materialização da consciência narrativa a respeito da relatividade da *mimesis* do real. Assim, a partir do questionamento, da representação e da forma romanesca, transcorridos desde a virada para o século XX pelos estudos sobre as limitações e (im)possibilidades da *mimesis* do real (PELLEGRINI, 2007; 2009; LIMA, 2014; ISER, 2013), o livro de Ruffato será lido como uma solução especial para a problemática da exaustão das formas da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: *Eles eram muitos cavalos*; Luiz Ruffato; *Mimesis*; Realismo; Romance.

ABSTRACT: This paper discusses the romanesque construction of *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato (2001), showing that this text recycles, encyclopedically, fictional tendencies after the representational crisis of the late XIX century and, therefore, the subsequent novelistic tradition, through the materialization of narrative consciousness, regarding the relativity of real's *mimesis*. Thus, from the questioning, of representation and novelistic form, occurred since the turn of twentieth century by the studies on the limitations and (im)possibilities of real's *mimesis* (PELLEGRINI, 2007; 2009; LIMA, 2014; ISER, 2013), Ruffato's book will be read as a special solution to the problematic of the exhaustion of the forms of fiction.

KEYWORDS: *Eles eram muitos cavalos*; Luiz Ruffato; *Mimesis*; Novel; Realism.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – PPGLit – Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) – Universidade Federal de São Carlos - UFSCar – 13565-905 – São Carlos – São Paulo – Brasil. E-mail: julia_mello_silva@hotmail.com

** Departamento de Letras – Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – 13565-905 – São Carlos – São Paulo – Brasil. E-mail: rjnrcris@gmail.com

O romance, a cidade: desdobramentos

Eles Eram Muitos Cavalos (EEMC), de Luiz Ruffato, publicado em 2001, gerou considerável fortuna crítica em razão do modo como a narrativa se estrutura e pelas temáticas que ela suscita. A maior parte de sua crítica estuda questões decorrentes da problemática que envolve a cidade - i.e., o espaço urbano: trânsito, anonimato, resistência, violência, etc - como motivadoras da forma que o romance assume. Por isso, muito se diz sobre a fragmentação e sobre a diversidade de vozes presentes no texto como reflexo direto da caoticidade da cidade grande, caleidoscópica.

É certo que EEMC tem uma narrativa que evoca todas essas questões - temáticas e estéticas - por ter um enredo que (re)cria, ficcionalmente, em episódios e em fragmentos, o cotidiano da cidade de São Paulo e de seus moradores ou visitantes durante aproximadamente 24h. Os dois primeiros fragmentos (RUFFATO, 2012, p. 13) situam tempo e espaço narrativos: “São Paulo, 09 de maio de 2000. Terça-feira”, céu nublado ou parcialmente nublado, temperatura entre 14º e 23º, qualidade do ar entre regular e boa. O terceiro fragmento, “Hagiologia” (id., p. 13), é um texto sobre Santa Catarina de Bolonha, que “dedicou sua vida à assistência aos necessitados”, já apontando para, juntamente com as duas epígrafes¹ que introduzem a obra, os muitos cavalos que falarão e sobre os quais se falará, fictamente, nos próximos 65 fragmentos. Estes, conformados em micronarrativas organizadas cronologicamente, da madrugada do dia 09 de maio ao final da noite do mesmo dia, ficcionalizam o cotidiano da cidade, seus moradores (permanentes ou temporários), seus visitantes, o modo como a capital paulistana (re)inventada interfere na vida dessas pessoas e vice-versa.

Cada fragmento posterior aos três primeiros conforma vozes - fictícias - que dizem modos de ver, compreender e viver a/na cidade ficcional. Vozes de pessoas econômica, cultural e socialmente diferentes que se relacionam de maneira igualmente diferente com esse espaço citadino. Assim, de cada fragmento emerge uma perspectiva da cidade, variável conforme classe social, formação ideológica e cultural, história de vida dos sujeitos que falam: pobres, miseráveis, subempregados, trabalhadores, pessoas de classe média, ricos, viajantes, mulheres, homens, negros, índios, etc. Ao falarem de suas condições de vida, no *cronotopos* da ficção, i.e., na São Paulo daquele dia, estão implícitas em suas falas questões como desigualdade social, corrupção, violência, (des)emprego, condições de trabalho e mercado de trabalho, hipocrisia, preconceito, minorias, desenvolvimento urbano e tecnológico, religião, fases da vida, (des)constituições familiares, relações de poder e interpessoais, etc.

Esses modos de ver a cidade, que a modulam e são modulados por ela, ganham forma por meio de colagens, fluxo da consciência, interpenetração de planos narrativos, disposição gráfico-concretista e/ou cubo-futurista do texto, mistura de gêneros textuais (prosa, poesia, teatro, cartas, bilhetes, folhetos, orações, listas, previsões astrológicas, etc.), recursos fonéticos (como a aliteração, a repetição), oralização da linguagem, variação dos registros (formal,

¹ “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...” – Romance LXXXIV ou dos cavalos da inconfidência, *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles; e “Até quando julgareis injustamente,/ sustentando a causa dos ímpios?” – Salmo 82, *Bíblia*.

informal, urbano, regional), emprego diferenciado da pontuação, alterações tipográficas, desarticulação da sintaxe, linguagem sincopada, emprego de neologismos, etc.

A relação, porém, da construção ficcional, por meio dessas formas, com o mundo que evoca e do qual emergem esses temas, não se dá de forma direta. O texto literário, a obra, não é imitação, cópia, interpretação, retrato, reflexo da cidade empírica e das pessoas que a viveram em 09 de maio, mas estabelece outra relação com o real, por meio da experiência estética de uma espécie de “paideuma” da tradição romanesco-formal - que remonta à consciência adquirida, após a crise da representação realista do final do século XIX, sobre a relatividade da mimesis do real - mediada por nossa história/cultura e vice-versa. História e cultura medeiam formas e temas, assim como estes medeiam aquelas. Mediações que possibilitam o efeito representacional propiciador do fenômeno mimético. A obra, portanto, recicla, enciclopedicamente, técnicas estético-representacionais que remontam à propalada crise ecoando as tendências do gênero romance, desde o Realismo e as ondas ficcionais posteriores à tal crise, remetendo a toda uma tradição romanesca subsequente à consciência narrativa da relatividade do efeito representacional, sugerindo algumas de nossas faces sócio-histórico-culturais contemporâneas.

Prolegômenos teóricos

Ian Watt (2010, p. 12-36), ao conceituar o realismo formal, diz que o romance é o gênero moderno por excelência, centralizador do problema da representação realista a ponto de diferenciar-se dos modelos narrativos anteriores porque permite imitação mais imediata da realidade que as demais formas literárias. Tal realismo consiste no modo como o romance engendra a representação circunstancial da vida na ficção por meio de um conjunto de técnicas estéticas que raramente se apresentam em outros textos com alguma narratividade.

No entanto, o romance inicial, dos séculos XVIII e XIX, repetia a noção de representação enquanto imitação de um mundo orgânico e homogêneo em que os fatos se conectam conforme a lógica da verossimilhança clássica, como causas e conseqüências uns dos outros e dando à sua sequência uma noção de totalidade transcorrida em um espaço inteiro e estático. É só com a problematização desse modo tradicional de representar que se começa a tentar entender e conceber o efeito representacional e sua relatividade. Apenas quando se questionam a organicidade e homogeneidade da representação do real e se entende que este não é acessível, sendo representáveis, somente, as maneiras de percebê-lo, é que se pode falar no efeito representacional moderno. Mudança que corresponde à crise da representação.

Ao longo da transição do século XIX para o XX, explica Pellegrini (2009, p. 23), o escritor passou a ter de assumir outra postura diante da relação entre literatura e realidade, uma vez que ele perde sua “segurança objetiva” em face do mundo logicamente concebido; o sujeito deixa de ser instância cartesianamente suprema; considera-se a interioridade individual, subjetiva, questionando a razão, pilar estrutural e estruturante do pensamento metafísico. Assim, ainda explica Pellegrini (2009, p. 26-27), o regime tradicional de

representação entra em crise e se passa a buscar novas poéticas e modos expressivos que dessem conta de materializar essa nova forma de perceber/pensar o mundo. Necessita-se de outra maneira de se relacionar com o real no plano linguístico-ficcional, portanto, de outros códigos de representação.

Ressalte-se que não se exclui o real, o social, o histórico, o mundo, apenas se consideram suas “refrações” (PELLEGRINI, 2009, p. 29). Isso porque, ainda conforme Pellegrini (2007, p. 147–154), muito se disse sobre a crise da representação como a morte do realismo e da própria representação. No entanto, parece que, ao contrário de ter levado à morte o realismo, a propalada crise o fez ressurgir, sob o influxo das vanguardas, refratado. É nesse sentido que Pellegrini afirma que a contemporaneidade estaria marcada pela ‘crise da crise da representação’, porque considera que a crise da crise seria a crise da ideia de que não há representação, referência, e, ao contrário, a retomada do realismo, sob nova roupagem, refratado: um realismo que se constitui como um conjunto de posturas e métodos representacionais, ele próprio uma espécie de “paideuma” das teorias e estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para falar da realidade histórica, social, cultural e política de hoje.

Daí Pellegrini (2009, p. 32–33) conceber o realismo, via R. Williams, como um modo parcial, particular, subjetivo de materializar artisticamente/literariamente a relação entre indivíduo e sociedade, i.e., as diversas situações dos sujeitos no mundo, em seus aspectos íntimos/pessoais, e também coletivos, dependendo, para tanto, das maneiras com as quais se maneja a apreensão das formas dessas relações e das formas de percepção das mesmas, mutáveis ao longo do tempo porque, base da representação, são histórico, social e culturalmente determinados. Consequentemente, conforme a situação, o objeto que se representa, há um modo de composição que organiza a representação e lhe dá forma estética, em cada autor e em cada época. A tese da professora, portanto, de que o realismo persiste e é proteiforme se sustenta na medida de sua concepção enquanto postura (uma postura geral envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e método (métodos específicos, técnicas estético-representacionais que dão forma à composição). É nesse sentido, no sentido de *mimesis*, por fim, não se trata de tomar a relação entre representação e real como reflexo da sociedade, da história ou da cultura uma vez que há um processo de mediação no qual aquilo a ser representado é modificado, o que depende, inclusive, das formações ideológicas que constituem autor e leitor (PELLEGRINI, 2007, p. 141–142).

Wolfgang Iser (2013, p. 26–27) já havia proposto que a arte literária é reformulação e atualização da plasticidade humana convertida em forma por meio da escrita, não se encerrando nas objetivações desse processo, que é sempre uma experiência historicamente conformada. Tal plasticidade humana reformulada, atualizada e incorporada, no espaço da linguagem, nas artes e, sobretudo, na literatura, só demonstra que elas não são essencialmente ficcionais, mas que esse espaço, sendo também ficção, estrutura-se a partir de elementos do real que não se esgotam na pura descrição. É por meio da mobilização do imaginário do leitor, articulando-se nele elementos do real e ficcionais, que se dá o efeito representacional. A repetição de elementos da realidade no texto é o que permite ao leitor dar forma ao ficcional (ISER, 2013, p. 31–56).

Segundo Iser (2013, p. 31–56), o mundo artificial/inventado, num primeiro momento, repete o mundo real/sócio-histórico (referência do mundo anteriormente mencionado). Essa repetição se dá a partir de um processo em que se selecionam e decompõem sistemas contextuais preexistentes à ficção (i.e., do plano sócio-histórico). Os elementos do real selecionados serão acolhidos pelo texto, desvinculando-se parcialmente da realidade, para se combinarem entre si intratextualmente, dando concretude ao mundo ficcional. O que antes, no plano factual, sócio-histórico, tinha significado estritamente lexical e função apenas designativa, agora integra um esquema de relações semânticas mais amplo e metafórico, cuja função passa a ser figurativa. O leitor, em contato com tal construção, reconhece-a – em razão de convenções determinadas e historicamente variadas – enquanto estruturação de um discurso encenado, o que possibilita a percepção do mundo artificial como se fosse o real.

Com Wolfgang Iser, segundo Costa Lima (2006, p. 291), a representação alcança um lugar que, até então, no ocidente, não havia alcançado, porque o estatuto da ficção ganha autonomia e a devida complexidade, se afastando daquilo que dela se pensou até o século XIX. No entanto, na defesa dessa perspectiva, Iser acaba muito preso no labiríntico universo da linguagem e do discurso, problematizando menos o que chamou de “historicidade”. Para Costa Lima (2006), esse retorno à “historicidade” só poderia se dar recuperando a *mimesis*, perdida há muito desde a tradição clássica, atualizando e refazendo o seu conceito, assim como desfazendo alguns equívocos interpretativos relacionados ao termo ao longo do tempo. Assim, defende que a *mimesis*, não sendo *imitatio* (não teria sido sequer no período antigo), supõe o ato da seleção de algumas parcelas de mundo descrito por Iser - ato que desorganiza a representação do mundo porque não o reproduz tal qual é, apenas reorganizando algumas de suas parcelas e dando-lhe outra configuração - e se constitui, diferentemente da ficção que só necessita de um arranjo linguístico-discursivo (como explicado por Iser), em face de um outro, i.e., a sociedade, o modo como está formada e as relações nela imbricadas. Logo, a *mimesis* insere os atos de fingir estruturantes da ficção num horizonte de usos e valores histórico, cultural e socialmente determinados, importando os elementos selecionados sócio-histórico-culturalmente ressignificados, i.e., de acordo com a função que eles têm na sociedade.

Daí Costa Lima propor que a *mimesis* é a produção da diferença num horizonte de semelhanças, preceito que, na literatura, teria função estrutural e estruturante (LIMA, 2007, p. 508). A *mimesis* literária costalimeana medeia o texto, seu efeito estético e a consequente produção de diferença. Não sendo, portanto, imitação, a *mimesis* transforma o conjunto de símbolos coletivamente compartilhados, produzidos pelo significado do texto, durante sua internalização, por um sujeito fraturado, que informa e reestrutura o real em unidades de sentido individuais as quais só podem existir num horizonte de expectativas da história e da cultura, que é também socialmente compartilhado: “A *mimesis* não é um fenômeno de preservação do figurativo [...] e sim a figuração de uma diferença sobre uma correspondência culturalmente motivada” (LIMA, 2014, p. 162).

É por meio da experiência estética que o efeito representacional revela essa diferença. Esta, só possível por meio da recepção, singulariza-se num espectro de “classificação comunitária” – conceito retomado a partir de Durkheim e Mauss. A representação, portanto,

não é mais entendida como “correspondência fiel a uma cena prévia”, mas, ao contrário, como um efeito que se dá via experiência estética uma vez que essa “representação-efeito” passa a ter uma função estrutural, na arte e na literatura, de levar ao conhecimento da diferença num quadro de semelhanças (LIMA, 2014, p. 147–151).

Esse reconhecimento não se dá sob a noção de verdade como substância naturalmente cognoscível na ordem das coisas. Por conseguinte, a *mimesis* não pode ser pensada a partir de uma suposta organicidade do mundo. Verdade e organicidade não fazem parte dessa reconsideração costalimeana da *mimesis*, uma vez que esta não está mais atrelada à concepção do mundo como um cosmo harmonioso, não desvelando, portanto, a verdade, como antes metafisicamente se pensava. Ela produz verdades, não permitindo que o sujeito, agora fraturado, centralize as representações segundo o modelo do cogito porque esse sujeito não tem acesso à verdade substancial, ele a desconhece (LIMA, 2014, p. 241). O sujeito é fraturado na medida em que ocupa posições diversas no interior da sociedade (LIMA, 2014, p. 199). Assim, na *mimesis*, o sujeito, em si, não está exata e necessariamente presente, senão que de maneira mediata, em suas posições diante do mundo (LIMA, 2014, p. 205–206). Posições que não são fixas nem constantes: “fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume” (LIMA, 2014, p. 197). Nesse sentido, o efeito mimético-representacional não imita, copia, reproduz a realidade inclusive porque “se atualiza em um sujeito que interfere na representação” (LIMA, 2014, p. 147).

Tânia Pellegrini, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima parecem ter perspectivas teóricas complementares e próximas, embora com fundamentações diferentes. A crise da representação e seus desdobramentos, descritos por Pellegrini, parece ser a base para a revisão da *mimesis* costalimeana que é feita, principalmente, a partir da teoria iseriana. Em outras palavras, a ideia de *mimesis* como produção da diferença que ocorre a partir das fraturas do sujeito parece decorrer diretamente da chamada crise da representação. Do mesmo modo, o questionamento da ideia clássica de *mimesis* e de representação, assim como a sua moderna reformulação, a partir da ideia de um sujeito fraturado, corroboram para a necessidade de novos códigos que traduzam a relação com a realidade, assim como com a ideia de proteiformidade do realismo de Pellegrini.

Importa-nos, no entanto, as consequências de toda essa discussão para o romance, uma vez que, como disse Watt anteriormente, ela se apresenta de maneira mais essencial e central no romance do que em qualquer outro gênero literário. Nesse sentido, concepções como a linearidade, o princípio aristotélico da unidade da ação, a ideia de um universo ficcional harmoniosamente cosmogônico em que ações transcorrem num tempo (linear) e num espaço (orgânico) movidas pela lógica de causa e consequência não têm mais sentido em face de técnicas de fragmentação e polifonia, diante da mudança que promoveu, portanto, a crise da representação e a reconsideração da *mimesis*. É também nesse sentido que o romance não morre com a crise representacional, mas se torna tão proteiforme quanto a própria ideia de representação, de realismo. Daí Fehér (1972, p. 3–83) propor a ambivalência do romance para defender sua permanência e proteiformidade: trata-se de um gênero burguês, na origem, que carrega, portanto, essa marca de nascença e desenvolvimento, assim como

algumas de suas características, mas também expressa uma “sociedade puramente social” que supera esses laços de sangue. Com uma espécie de “orientação para o futuro”, o romance vai, ao longo do tempo, se emancipando, se liberando dos laços travados com sua origem, adquirindo uma aparência de liberdade que tem a ver com a liberdade da forma e dos temas.

Uma crítica teoricamente fundamentada

A crise da representação permite, portanto, reconsiderar a *mimesis* a partir das fraturas do sujeito, levando a pensar nas diversas formas que ensejam o efeito representacional por meio da experiência estética. Ela e seus desdobramentos, então, são base teórica para se refletir sobre a variabilidade do realismo e dos novos códigos de representação que levam a cabo a *mimesis* do real e, conseqüentemente, sobre a variabilidade da forma romanesca, uma vez que romance e representação, estando estreitamente conectados, como disse Watt, faz com que as mudanças pós-crise-representacional reflitam diretamente na maneira de se conceber o gênero romanesco.

É interessante notar como EEMC materializa essa outra maneira de se representar e, portanto, de se fazer romance. Os episódios ficcionais vividos pelas pessoas anônimas, fictícias, que estão/moram em uma São Paulo (re)inventada naquele dia, são perspectivas, modos de ver, posicionamentos diante desse *cronotopos*. Cada fragmento é uma versão da São Paulo ficcional, é um modo de vê-la em uma determinada circunstância específica, vivida por um sujeito ou por sujeitos ficcionais também específicos que constroem, subjetivamente, as situações narradas. Não se acessa/conhece o todo da cidade, a cidade como um universo orgânico pautado no princípio da causalidade (porque ele mesmo é inacessível), senão que se expõem essas vivências individuais que enformam a cidade em pedaços, fragmentos subjetivamente dados por olhares do presente. Por isso o livro ser, essencialmente, fragmentado e polifônico. Também por tudo isso importa pouco saber quem são as pessoas que vivem a cidade, na cidade, “seus nomes, suas pelagens, suas origens”, suas histórias individuais; o que importa é saber como essas histórias evocam a cidade-real e dela se diferenciam na (re)invenção da composição, a partir de pontos de vista plurais e subjetivos, enformados por tendências estéticas diversas.

Os episódios, faces ficcionais da cidade a partir das experiências nela subjetivamente vivenciadas, assemelham-se às situações reais da cidade na medida em que são versões - sociais, culturais, históricas, ideológicas, políticas, econômicas, etc. - possíveis do espaço, do indivíduo, das situações sugeridos. No entanto, apenas porque colocadas em perspectiva, pela experiência estética, i.e., sob o efeito suspensivo enfatizado temática e formalmente, é que diferenciamos a São Paulo cotidiana da São Paulo (re)inventada, esta, em alguns momentos, indistinta de qualquer outra grande metrópole, dada a recorrência dos mesmos problemas sociais que afligem o espaço urbano nos países periféricos. Os diversos realismos, portanto, cumulados e reciclados, na narrativa, “paideumicamente” do paradigma da tradição pós-crise da representação, proporcionam a experiência estética que leva a essa diferenciação,

perspectivização e suspensão, por meio do efeito mimético-representacional que (re)cria São Paulo à proporção que é (re)criada pela mesma, numa via de mão dupla.

Andrea Saad Hossne (2007), em instigante análise do romance, sublinha que é o procedimento que denomina como “acúmulo” que, a despeito da atomização da narrativa em fragmentos independentes, possibilita a sua compreensão como um todo orgânico. Diferentemente da fragmentação e da montagem, procedimentos tão caros à vanguarda, mas ainda assim delas tributário, o “acúmulo” faz com que as ruínas (da sociabilidade, das utopias da cidade moderna, das histórias de vida e de morte, mas também, dos gêneros discursivos, dos procedimentos narrativos/descritivos, dos pontos de vista) erijam uma sorte de romance arruinado, de romance em ruínas. E tudo isso atinge o leitor, em termos de sensações que remontam à realidade, mas também em termos de referências literárias e estéticas.

Assim, episódios independentes entre si não se alinhavam, se acumulam, ao expor as histórias individuais e, ao se acumularem, compõem uma história coletiva que é a da São Paulo (re)inventada naquele dia, a da São Paulo contemporânea, a da cidade grande na contemporaneidade e sua constituição cultural, política e econômica. Outra via de mão dupla se constitui nessa relação: público e privado se imiscuem na medida em que as subjetividades constituem uma coletividade assim como o coletivo é a potência originária e latente ensejadora das vivências que o particularizam.

“A caminho” (RUFFATO, 2012, p. 13–16)² é o quarto fragmento da obra, antecedido, apenas, por fragmentos que demarcam tempo e espaço narrativos e indiciam o tema/mote do livro. Assim, é a primeira micronarrativa, versão ou face da cidade com que o leitor tem contato. É madrugada ainda, na São Paulo do dia 09 de maio de 2000. E “na noite negra” “o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica” dirigido por um homem vestido com “calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois”, de “anel comprado na Portobello Road”, e cujo “Rolex de ouro” se encontra sob o tapete do carro. Ele vai buscar a mulher do patrão que aterrissará logo. Ele trabalha em uma corretora, ganha dinheiro para o chefe, mora em “um apartamento enorme em moema um por andar três suítes”, apartamento decorado por “um desses veados”. O chefe o tem como um filho, o filho que ‘teria dado certo na vida’, uma vez que os dois filhos de seu casamento, “o filho *um babaca* o cocainômano passeia sua arrogância pelas salas da corretora” e “desfila seus esteróides por mesas de boates e barzinhos - que já quebrou -, por rostos de leões-de-chácara e de garotas de programa - que já quebrou-, por máquinas de escrever de delegacias - que também já”; a filha, “mora no Embu, macrobiótica, artista plástica esotérica, os quadros sempre os mesmos”. Formalmente, a micronarrativa é fragmentada, se dá sob um processo - poético - de acumulação de frases nem sempre conexas, oralizadas, com pouca pontuação, que exploram recursos sonoros (como a aliteração, a onomatopeia e a repetição, por exemplo). Além disso, há uma interpretação de planos narrativos marcada por alterações tipográficas em que a fonte padrão enforma a voz do narrador; a fonte em itálico, o fluxo da consciência do rapaz; a fonte em negrito, discursos direto, ora do motorista, ora do chefe, ora da esposa do chefe. Em negrito e itálico aparece, constantemente uma espécie de refrão

² Todas as nossas citações de fragmentos da obra farão referência a esta edição.

desta micronarrativa: “mais neguim pra se foder” - espécie de consciência da exploração por que passa e por que outros têm de passar para “se dar bem na vida”, consciência de ser um dos muitos cavalos explorados pela dinâmica do grande centro - econômico - que, por exemplo, obriga a ser funcionário de corretora, estudado, inclusive, no exterior, e motorista da esposa do chefe para ganhar um salário desproporcional ao trabalho realizado para ter uma boa condição de vida.

Na contraface da ficcionalização do real dessa micronarrativa, há o nono fragmento, “Ratos” (p. 23–25). Nele, no frio da quase manhã de São Paulo, “um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície” de um barraco. O rato “arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra” de um “corpinho débil, mumificado em trapos fétidos”, um bebê de “de chupeta suja, de bico rasgado” que escapa do roedor “rolando por sob a irmãzinha de três anos”. O bebê, a irmãzinha e o “irmãozinho de seis anos” dormiam sobre um “colchão-de-mola-de-casal” que veio da kombi do Birôla, de quando viviam com ele, mas, então, ele começou a abusar da mais velha, à época, 13 anos e, hoje, maior de idade. A mãe incendiou o Birôla. De todos os irmãos, era filho dele, apenas um menino, de oito anos, que teve Sarna. A mãe tem 35 anos. Ela e as crianças moram no barraco cheio de ratazanas, percevejos, pulgas e baratas. A filha que atualmente tem treze anos não ajuda, é rueira, pede trocados no farol da av. Francisco Morato, some dias e noites e só volta quando faz frio. A de onze anos é ajuizada e cuida dos menores, “carrega eles para comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca a roupa deles” e ainda conta “invencionices” na hora de fazê-los dormir, “inoculando sonhos até mesmo na mãe, que geme baixinho num canto, o branco-dos-olhos arreganhado sob o vaivém de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto”. Não se trata de um fragmento de muita experimentação formal. Mas só o trabalho com o realismo descritivista de cada frase é suficiente para se experimentar, pela linguagem, a miséria. A narrativa, narrada em terceira pessoa, é violenta na descrição das condições de vida da família. O efeito suspensivo se dá, exatamente, quando a descrição daquelas cenas (ficcionalis) desautomatiza o olhar e lembra ao leitor que essas situações existem. Chama a atenção, porém, uma nuance rítmica da narração: o início do texto se estrutura com frases - descritivas -, construídas dentro da sintaxe tradicional, respeitando o uso convencional da pontuação. Quando o narrador começa a contar a origem do “colchão-de-mola-de-casal” e o momento em que o Birôla entrou na vida daquela família, as frases se fragmentam e, oralizadas, separadas por muitas vírgulas, começam a se sobrepor, cumulativamente, às anteriores, num processo, de certa forma, poético, e que, de algum modo, remete ao fluxo da consciência do próprio narrador, acelerando a leitura do texto.

Em “Natureza Morta” (p. 32–33), fragmento de texto bem curto, as crianças e a professora chegam à escola pela manhã. A professora, tendo conseguido abrir apenas uma fresta da porta, adentra o local seguida dos alunos. Ela antes, eles, depois, se deparam com a cena: “no corredor, onde desaguavam as três salas de aula, gizes esmigalhados, rastros de cola-colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel-sulfite estragadas, uma

lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados” e, ainda, o pior: “pincéis embebidos em fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de Coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack”. Drogados arrombaram a porta dos fundos, quebrando o vidro do basculante. Vândalos, enlouquecidos de pedra, destruíram as coisas da escola - quebraram o filtro d’água de barro, chutaram as laterais do fogão, amassaram talheres e painéis, destroçaram a “hortinha” - fuçaram as leiras; repisaram, arrancaram e enterraram “os pequenos cadáveres verdes” dos legumes plantados. Como se vê, o descritivismo é o condutor da narrativa. Quase não há ação. O fragmento é uma fotografia das condições da escola após a invasão: é possível ver os detalhes da destruição por meio das explicações descritivas. Há duas intervenções interjectivas da consciência da professora marcadas em itálico. No entanto, a cena semelhante a tantas do cotidiano da cidade (grande?) contemporânea se diferencia pelo efeito de suspensão gerado pela cena ficcional que perspectiviza, entre tantas versões daquela São Paulo ficcional, por meio da experiência estética proporcionada pelo excesso descritivista, o choque pela violência da narração. Sobretudo quando os choramingos das crianças lamentam a destruição gratuita do espaço que frequentam e do que nele produziram. Droga e violência, além da miséria, e da superexploração do trabalho, compõem mais uma face prismática do real a que se tenta, simbólica e indiretamente, remeter.

A cidade-ficcional também é “assim:” (fragmento 16, p. 39–40) – duas pessoas num heliporto de um prédio, sob a brisa da manhã paulistana, conversam, comentam a sujeira da violência (“*a violência / feia tão suja tão / perigosa*”); a sujeira da política (“entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha são dóceis, são afáveis. a contrapartida...”); do horizonte cinza (“podre, o ar”); do rio (“podres, as águas”); do centro da cidade “poluído” de camelôs, batedores de carteira, de vendedores ambulantes, de cheiro de urina, de óleo saturado. Uma das pessoas constata a situação – podre – da cidade, do país, enquanto seu caçula faz doutorado em Paris, o do meio está na diretoria de compras da empresa (“você sabe, o ralo de qualquer empresa”), o mais velho, com os sócios em Nova Iorque. O mesmo sujeito questiona sobre o Brasil ser o país do futuro, sobre Deus ser brasileiro, sobre os 400 anos de São Paulo e, ainda assim, “onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados”. Ele também lembra o tiroteio de que teve de fugir há alguns dias. Esse diálogo começa introduzido por um narrador que descreve - em fonte padrão - a vista de cima da cidade. Logo depois tem início o diálogo (em fonte padrão, mas marcado por travessões) que, em seguida, se dilui em um discurso indireto livre no qual uma voz é marcada por uma fonte diferente, a outra por fonte padrão em negrito e o fluxo da consciência da voz principal em fonte padrão em itálico, que complementa/comenta a conversação. Frases, vozes e discursos são constantemente interrompidas por outros. Entremeia esse diálogo uma estrutura independente (em versos?), à parte, que completa o sentido da conversa:

– vai chegar um dia que não vamos mais poder sair de casa
– mas já não vivemos em guetos? *a violência*
(johanesburgo, conhece?, *feia tão suja tão*
à noite não se pode sair do) *perigosa* (RUFFATO,
2012, p. 39)

Nessa pluralidade de vozes (do narrador, das duas pessoas, do fluxo da consciência de uma delas), chama a atenção uma contradição: a voz principal diz “o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo” e é interrompida pela segunda voz “**você e suas**”. Seria, isso, a sugestão de um acordo? De corrupção? Ora, as vozes, ao longo de todo o fragmento, constata, comentam e reclamam, ocupando o lugar de uma classe média-alta ou rica (de cima de um heliporto), da violência, da poluição, da corrupção e, no entanto, o final sugere que o dono da empresa em que o filho trabalha lava dinheiro usufruindo do seu cargo, assim como que existe um acordo com o ministro que vai assinar a portaria para ele (para quê?). Seriam essas vozes ficcionais alusivas a certo estereótipo de pessoas com posses que questionam “isso tudo que está aí” e não fazem nada (ou fazem o contrário do que dizem) para diminuir, minimamente, os problemas?

A forma do texto: a multiplicidade de vozes demarcadas de modo tipograficamente diferente; a prosa fragmentada, com planos narrativos diferentes que se interpenetram num diálogo real e no fluxo da consciência, em que se misturam à forma prosaica e esfacelada estruturas (poéticas? em versos?) independentes; as frases interrompidas pela mudança de plano narrativo em evidência; a oralização da escrita; a citação de Stephen Zweig, “o país do futuro”, ou da expressão popular “Deus é brasileiro”... Todo o trabalho estético - deste e de todos os fragmentos (que analisamos e da obra como um todo) - retoma tendências formais anteriores³. Tendências estas que (re)criam ficcionalmente cenas da cidade de São Paulo, do cotidiano de seus moradores, suspendendo o leitor que, ao olhá-las (às cenas) pelo distanciamento estético, atualiza sua percepção da cidade e das cenas reais enquanto estas o auxiliam na (re)criação da cidade e das cenas ficcionais.

Enquanto isso, “Aquela mulher” (fragmento 34, p. 74–76) “se arrasta por ruavenidas do morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas”. Ela busca respostas ao mesmo tempo em que se faz perguntas. Dentre estas, “**Filha? Onde... Onde está você? Filha! Onde?**” Essa mulher não era assim. Tornou-se assim quando, certo dia, deu o horário de a filha de onze anos chegar em casa da escola, mas ela nunca regressou. Chegou a receber um telefonema em que ouviu uma voz - talvez da filha -, ouviu vozes e silêncio. Desde então perambula pelas ruas em busca da menina. O fragmento se inicia com frases ausentes de pontuação e com “parágrafos” (não são exatamente parágrafos) cujo início é igual, ou seja, se repete:

³ Rocha (2012) analisa como EEMC mobiliza os *topoi* de representação da cidade moderna, a partir da discussão desses mesmos *topoi* em Baudelaire e Mário de Andrade.

aquela mulher se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi cabelos assim
espetados na imundície olhos sim perturbados pele ruça agitadas pernas braços
assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi fala
desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar
esgotado mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi...
(RUFFATO, 2012, p. 74)

Os cinco primeiros “parágrafos” têm a mesma estrutura e estão construídos sem nenhuma pontuação: as frases se arrastam como se arrasta a mulher; o ritmo também é arrastado em virtude da repetição (do refrão?) que inicia cada um dos cinco trechos iniciais. Chama a atenção que essa composição se quebra quando ocorre uma espécie de *flashback* em que se explica o motivo pelo qual a mulher se encontra nas condições inicialmente descritas. Ao desenhar essa explicação, o texto se torna pontuado, pontuação que marca o momento em que a mulher vivia uma vida estável, e, em seguida, volta à ausência de pontuação desesperada:

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi
não era assim
não
não era
:
virou assim um dia, deu o horário, a filha de onze anos não chegou da escola,
o rosto esbaforido na cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, a colcha o lençol
engomado, dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-
se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs. perambulou
o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pistas indícios
intuições (RUFFATO, 2012, p. 75)

Percebe-se que, enquanto se esperava a menina retornar da escola, há pontuação. À medida que ela não chega e que se começa a procurá-la, o texto volta a não ser pontuado, ganha um ritmo mais intenso que o do início do texto, porque mais desesperado. O ritmo inicial é arrastado porque, parece, um tanto cansado e desesperançoso. Imediatamente ao sumiço da menina ele é marcado, textualmente, também pela fragmentação:

bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas embaraçando o
coração, alguém...alguma informação...
talvez... ela? **Filha?**
do outro lado o pranto
o pânico
ouviu a voz **Filha? Onde... Onde está você? Filha! Onde?**
- ouviu vozes - silêncio (RUFFATO, 2012, p. 75)

O texto flui rápido, galopante, à procura desesperada da filha que “não apareceu mais nunca”. Esta é uma das últimas frases do texto. E por não ter aparecido nunca mais, o texto se inicia da maneira como descrevemos, arrastado, cansado, desesperançado, tal qual a mãe

que vaga pelas ruavenidas. Esta, a cena da mãe que se arrasta, é mais uma versão da cidade paulistana ficcional, outra perspectiva que menciona a São Paulo real, a violência, o desalento, o desengano, o desencontro. A forma, que retoma certa dicção concretista, cubo-futurista, fragmentária, que também marca o discurso direto em negrito, retoma tradições estéticas anteriores as quais (re)criam algumas cenas da cidade grande num dia 09 de maio de 2000.

Enquanto alguns vivem e experimentam os problemas de ordem pública da cidade, para além de questões que envolvem o trabalhador e o mercado de trabalho, a violência, o tráfico de drogas, a desigualdade social, as pessoas passam por adversidades também em sua intimidade: a descrição de uma sala de estar, a salvação pela religião, uma doença terminal, insônia, encontro de turma, problemas de relacionamento e adultérios, sexo - tudo isso é tematizado por fragmentos de EEMC sob as mais variadas formas estético-representacionais. Ressalte-se que esta espécie de divisão dos fragmentos entre público e privado é meramente didática porque, na dinâmica da narrativa, como já dissemos anteriormente, imbricam-se “público” e “privado”, de modo que eles se (en)formam.

Em “Pelo telefone” (fragmento 25, p. 55–57), uma sequência de oito telefonemas não são atendidos e, portanto, gravados pela secretária eletrônica que, a cada chamada perdida, responde: **“Oi, aqui é Luciana. Deixe seu recado após o sinal”**. São oito microfragmentos de texto (um para cada ligação) que se iniciam com tal frase, em negrito, seguida do recado de uma mesma pessoa que telefona, uma outra mulher, mais velha. Ela deixa um recado, desliga o telefone, mas, não satisfeita e aflita, faz outra ligação e outro microfragmento tem início, novamente, com a frase, em negrito, da gravação, materializando, textualmente, a estrutura textual da secretária eletrônica: uma sequência de recados. Trata-se, portanto, de um fragmento de EEMC composto por oito microfragmentos correspondentes ao momento de cada ligação. Em todas elas, a secretária eletrônica responde e a outra mulher, mais velha, fala alguma coisa: nas duas primeiras, essa outra mulher apenas xinga Luciana (“Vaca! Puta! Cadela! Desgraçada! Piranha! Puta! Puta! Puta!”) e se diz uma “mulher de respeito” a qual não merece o que Luciana fez; na terceira ligação, a raiva parece começar a ser substituída por uma espécie de desespero triste e rancoroso, e a mulher mais velha explicita o motivo daquelas ligações - a relação de adultério entre seu marido e Luciana -, perguntando o que esta ganha com o seu sofrimento e de seus filhos; nos próximos telefonemas ela descreve a convivência com o marido, aponta os problemas da relação, os defeitos dele, com a intenção de mostrar para Luciana “quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você...”. Na descrição dessa relação ela ressalta que ele “mija no chão” (não se trata da gota no assento, mas de uma poça no chão, como se o jato não tivesse mais força), “não caga no centro do vaso” (e a merda escorre pela e suja a louça da privada), que “é incapaz de lavar um copo”, que ele fede cigarro, é mau humorado, que depois que ele dorme ninguém pode fazer barulho, que ninguém pode falar enquanto ele assiste ao jogo do Palmeiras, que “ele não é nada disso que está se mostrando”. Chama a atenção a linguagem oralizada, permeada de rubricas que marcam as entonações e as pausas, de certa plasticidade escatológica, que encerra uma representação da vida privada na cidade ficcional. Representação essa em que a linguagem estrutura outra linguagem de uma tecnologia recente, embora a técnica

estética envolvida nesse processo não seja nova: a alteração tipográfica, o registro informal e oralizado, a plasticidade escatológica e o próprio tema não são, em nada, recentes. Toda essa situação, aliás, hoje, poderia se passar tanto na cidade grande, como no interior, em cidades medianas, ou, também, no campo. Apesar disso, esta não deixa de ser uma versão, ficcional, de uma situação possível na (re)inventada cidade paulistana que menciona situações reais em qualquer configuração familiar do mundo histórico.

Do mesmo modo, em “Teatrólogo” (fragmento 53, p. 117–121) há um diálogo entre dois casais: Arnaldo e Mônica / Rafael e Nancy. Estruturalmente, o texto está construído apenas pelas falas, pelo discurso direto (desta vez, em fonte padrão), de cada uma dessas quatro pessoas, o que justifica o título do fragmento. Cada fala está marcada por travessão antes do qual há a letra inicial do nome do sujeito da elocução (ex.: “M - Boa noite.”, é Mônica quem diz). Há apenas uma rubrica (típica do texto teatral) ao longo de todo o diálogo, que demarca uma pausa. Trata-se da inserção no e da apropriação pelo romance de outro gênero textual, o dramático. Arnaldo é engenheiro, sócio de uma construtora, e Mônica é médica, pediatra. Rafael é economista, professor universitário, e Nancy é designer de jóias, dona de uma microempresa que trabalha no ramo. O encontro desses casais, que não se conheciam antes, já havia sido previamente combinado entre eles (por intermédio de alguma agência de encontros? pela internet?), que estão em um lugar como um hotel ou motel. Lá se encontram para uma relação sexual a quatro. Arnaldo e Mônica parecem já estar mais acostumados e à vontade com esse tipo de atividade, enquanto Rafael e Nancy são novatos e só lá estão por essa modalidade de relação ser uma fantasia da mulher. Rafael, aliás, está bastante desconfortável com a situação, suas frases são reticentes, cheias de hesitações e tensão. O diálogo começa, eles se apresentam uns para os outros, nomes, profissões, a partir do trabalho de Nancy (a última a se apresentar), Rafael introduz o assunto da taxa de impostos ao microempresário: “[...] se ela continuasse com uma coisa informal... igual antes... ela ganhava muito mais... agora, o que ganha mal dá para pagar os impostos... o governo come tudo...”. A partir daí, os casais começam a exteriorizar seu lugar social e ideológico de classe média, sua hipocrisia, preconceito e corrupção: Mônica comenta que, no consultório, não dá recibo de consulta e, se o paciente o quiser, cobra vinte por cento a mais no valor do atendimento; Arnaldo diz que, como trabalha com um capital de giro muito alto, tem mais facilidade para fazer caixa-dois porque, se eles não fizerem isso na construtora, ficam sem jeito de tocar as obras, é o dinheiro do caixa-dois que mantém a empresa funcionando, já que a peãozada tem que receber em dia e tem as despesas com os equipamentos de segurança e, segundo ele, é melhor isso do que fechar a empresa, pois, caso isso ocorra, “o que vai ter de baiano na rua... desempregado...”. E Mônica complementa o olhar preconceituoso dizendo que esses desempregados são os que assaltam nos faróis, ao passo que Nancy concorda expressando que hoje em dia não se tem mais sossego nem dentro de casa. Então, da conexão entre o desemprego e o aumento da violência, comentam a onda de assaltos, a diferença de se viver em casa e em apartamento em meio a essa onda, a necessidade de se pagar por serviço privado de segurança, até que, pelo andar da conversa, se dão por amigos. É quando Rafael pede um momento a sós com Nancy para questioná-la se ela quer, mesmo, seguir com a fantasia da relação sexual entre os casais e

ela diz que sim, que será bom para a relação. Rafael continua inseguro, mais cheio de pudor, o que indicia certo ciúme. Ele e Nancy compartilham suas impressões sobre o outro casal e a narrativa termina com Rafael, ainda sem saber como lidar com a situação, indo fechar “o negó... quer dizer... a coisa... o... a...”. Trata-se de outra perspectiva ficcional da vida privada na São Paulo fabricada. E a demonstração mais latente e explícita - dentre as várias que aqui já analisamos e que compõem a obra - de como questões públicas e privadas se conformam.

“Cardápio” (fragmento 68, p. 153–158), a última micronarrativa do romance, tem início com uma colagem: novamente, insere-se na forma do romance outro gênero discursivo, um cardápio, em que se descreve o Coquetel, a Entrada, o Prato principal e a Sobremesa (de um jantar?). Em seguida, duas páginas preenchidas por um retângulo preto. Nas páginas seguintes, um diálogo entre colchetes (em discurso direto marcado por travessões): durante a noite do dia 09, o casal dormia, mas o marido acorda com um barulho. Preocupado, ele chama pela mulher e pergunta se ela também ouviu. Ela ouve, sim, o barulho: “parece... parece alguém gemendo...”. O casal debate sobre o que fazer, a mulher (se) pergunta se eles não vão fazer nada, o homem acha que é loucura fazer alguma coisa porque pode ser perigoso. Ele suspeita que alguém tenha sido esfaqueado à sua porta. Então os gemidos param... A mulher insiste em ir ver o que se passa e fazer alguma coisa, mas o marido insiste que eles voltem a dormir e o fragmento acaba, pondo fim, também, ao livro.

A interpenetração dos planos discursivos, marcada pela alteração tipográfica e enformada pela articulação entre os discursos diretos, indiretos e pelo fluxo da consciência; as disposições gráfico-concretistas dos textos; a linguagem cubo-futurista; os recursos fonético-fonológicos e poéticos; as colagens e as apropriações de outros gêneros textuais e discursivos; o emprego diferenciado da pontuação; o uso de neologismos e de algumas expressões regionais; a fragmentação e a polifonia; o enredo que se passa em um único dia... essas dentre tantas outras técnicas estético-representacionais presentes em EEMC, como já anunciamos anteriormente, não são novas, senão típicas de épocas e estilos literários que remontam toda uma tradição da literatura universal pós-criese da representação realista do século XIX. É por meio delas, no entanto, ou melhor, da experiência estética, que o leitor tem contato com ou vivencia o cotidiano da cidade ficcional e, conseqüentemente, perspectiviza o cotidiano da cidade real.

Os fragmentos vão cumulativamente se justapondo, transicionando cinematograficamente de um para o outro. Eles enformam cenas ficcionais de uma São Paulo (re)inventada num plano narrativo em que transcorrem os “frames”, distribuídos e organizados durante um dia 09 de maio de 2000 (lembre-se que enredos que duram um dia inteiro não são novos na literatura). Cada cena ficcional parece - quase sempre - mencionar cenas da cidade real. Episódios de ficção do cotidiano de pessoas (re-criadas) que vivenciam a cidade remetem a possíveis acontecimentos do cotidiano das pessoas reais. O que queremos dizer com isso é que, embora Luiz Ruffato até tenha dito, em entrevistas, que o livro foi escrito a partir de cenas coletadas do mundo histórico, isso que foi coletado passa por um “tratamento” ficcional, é mediado, refratado, (trans)formado, (re)criado, (re)inventado, constituindo um novo/outro plano narrativo - mesmo como descreve Iser os atos de fingir,

explicados anteriormente. Assim, embora dia 09 de maio de 2000 tenha sido, realmente, véspera de dia das mães, assim como muitos desses episódios foram coletados da realidade da cidade observada pelo autor, esses “pontos-perspectivos-de-verdade” são uma nova história no plano da ficção, sobretudo atualizada pela linguagem.

A (trans)criação pela linguagem, no plano ficcional, se dá, sobretudo, por recursos estético-ficcionais que, no caso de EEMC, não são, em nada, inovadores, senão que reciclados de toda uma tradição literária posterior ao Realismo do século XIX, mas principalmente, posterior ao que já definimos como Crise da representação realista do século XIX. Com a consciência proporcionada pela crise sobre a relatividade da relação humana com o mundo, que é sempre catalizado subjetivamente, técnicas estético-representacionais foram adequadas linguisticamente para todo esse trabalho de (re)criação e (re)invenção de que estamos falando. Daí que técnicas cubo-futuristas, concretistas, impressionistas, cinematográficas, colagens, citações, são formas de se relacionar - indiretamente, frise-se - com o real no plano ficcional. No entanto, EEMC, enquanto obra publicada em 2001, recicla ou reúne paideumicamente, em sua composição, essas técnicas, para proporcionar, via experiência estética, cenas, versões, pontos de vista, modos de ver a cidade ficcional e cenas de seu cotidiano os quais mencionam ou remetem à cidade real e cenas de seu cotidiano. Essa experiência suspende o leitor que, ao ver as cenas da São Paulo da ficção, atualiza sua maneira de ver a São Paulo real, por outros ângulos, inclusive.

O que marca o romance é a diversidade de pessoas-ficcionais que falam e que, de seu lugar na sociedade paulistana ficcional (social, político, econômico, ideológico), oferecem ao leitor, pela experiência estética (de um Realismo refratado à Pellegrini) modos diferentes de ver a cidade ficcional e, conseqüentemente, real. Essa diversidade é (re)criada na obra por meio, também, de uma diversidade de técnicas estético-representacionais - **recicladas** de diversos períodos e tendências literárias desde o Realismo do século XIX e, sobretudo, após a crise da representação - que proporcionam o efeito da *mimesis* atualizado pela perspectiva de Costa Lima: um efeito que é, primeiro, suspensivo, porque a partir das diferenças entre as semelhanças que o leitor encontra entre a cidade ficcional e a real, ele atualiza seu modo de ver a cidade real enquanto esta o auxilia a conceber as perspectivas da cidade ficcional; e, depois, relativo, porque variável conforme o sujeito (sua história, lugar-social, político, ideológico) que lê e interpreta.

Considerações finais: “Vista parcial da cidade”

Chama a atenção o fato de como a proteiformidade do realismo, apontado por Pellegrini, que culmina, contemporaneamente, na sua ideia de realismo refratado, está fortemente vinculada à enciclopédica reciclagem das técnicas estético-representacionais empreendida por Luiz Ruffato em EEMC. O autor, como dissemos anteriormente, materializa, formalmente, os pontos de vistas de suas micronarrativas por meio das mais diversas técnicas, já listadas anteriormente, que vão desde o descritivismo do realismo clássico até as técnicas mais

inovadoras posteriores às vanguardas, remontando à problemática da crise da representação e reconsideração da *mimesis* e seus desdobramentos. Pellegrini (2007, p. 138–139) define esse realismo refratado exatamente como a convivência de diversas estéticas resultantes da famosa crise com outras técnicas, antigas e recentes, num só conjunto, mediando a representação do estado das coisas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, empobrecimento das classes médias, violência, sofisticação tecnológica das comunicações, indústria cultural, etc., elementos esses geridos pelos ideais do neoliberalismo e integrados/integrantes da globalização econômica. Ora, não poderíamos considerar EEMC exatamente como um protótipo disso?

Pellegrini e Costa Lima afirmam a relação da representação com o horizonte histórico-sócio-cultural do qual emerge. Percebe-se que EEMC também materializa essa relação no tratamento dado aos seus temas a partir de suas formas. Materializados seus temas sob as técnicas composicionais, o romance não é exatamente o reflexo ou a imitação da cidade. O instrumental técnico-enciclopédico, vivenciado na experiência estética, proporcionando o efeito da representação implica que o que está dito não diz apenas o que designa, literalmente, mas evoca também o que não está ali, mas lá, no horizonte sócio-político-histórico-cultural da contemporaneidade: que a cidade grande, como um grande conglomerado econômico, transforma as relações sociais, desconectando pessoas, num duro jogo exploratório que gera desigualdade, violência, consumo, solidão, etc. E ao evocá-lo, permite rever o mundo em sua (re)invenção produtiva e produtora que amplia a compreensão de nossa cultura e de nossa história por meio da literatura.

OLIVEIRA, J. M. S.; ROCHA, R. C. Mimesis and Realism in the Contemporary Novel: A Reading of *There Were Many Horses*, by Luiz Ruffato. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 12–29, 2018.

Referências

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

HOSSNE, A. S. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, M. I. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2007. p. 18–42.

ISER, W. *O ficção e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

LIMA, L. C. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis, Ed. UFSC, 2014.

_____. Enfim, a teoria do ficcional. In: _____. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 260–291.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137–155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, Niterói, v. 11, n. 14, p. 11–36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ROCHA, R. As formas do real: a representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, s/v., n. 39, jan.-jun./2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000100007>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro, Record, 2012.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 21 jun. 2018

Aceito em: 18 ago. 2018

Cenas e artimanhas de Campos de Carvalho, leitor de Jarry

VICTOR DA ROSA*

RESUMO: O artigo aproxima Alfred Jarry e Campos de Carvalho a partir da noção de ‘patafísica, definida em um romance de Jarry como “a ciência das exceções e das soluções imaginárias”, assim como de uma série de consequências narrativas que tal noção implica. A proposta, por um lado, é reler *O púcaro búlgaro* (1964) por meio dos modos como o autor brasileiro se apropriou da imaginação de um “lugar nenhum” sugerida por Jarry em *Ubu Rei*, e que também encontra ecos nos elementos da ‘patafísica; por outro, tenta-se esclarecer certos fundamentos das derivações temporais que são tão marcantes no romance de Campos de Carvalho, pensado aqui como uma espécie de “máquina do tempo”. Com isso, procura-se especular não só a respeito do impacto que a leitura dos livros de Jarry causaram em nosso autor, mas também apontar para a maneira singular como Campos de Carvalho reelabora a ‘patafísica, por exemplo, ao representar a Bulgária como “um outro planeta qualquer”, ou seja, um lugar puramente imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: Alfred Jarry; Campos de Carvalho; Lugar Nenhum; ‘Patafísica.

ABSTRACT: The article brings Alfred Jarry and Campos de Carvalho closer by considering the notion of ‘pataphysics, which is defined in Jarry’s novel as ‘the science of exceptions and imaginary solutions’, as well as a series of narrative consequences that such idea implies. The goal is to re-read *O púcaro búlgaro* (1964) through the ways in which the Brazilian author appropriated himself from the imagination of a “no place” suggested by Jarry in *Ubu Rei*, and which also reflects in the elements of ‘pataphysics. The paper also attempts to clarify the very bases of the temporal drifts that are so striking in Campos de Carvalho’s novel, thought of as a sort of “time machine.” In this way, we try to speculate not only on the impact caused by Jarry’s books on the author, but also to point to the singular way in which Campos de Carvalho reworked ‘pataphysics’, for example, by representing Bulgaria as “any other planet”, that is, a purely imaginary place.

KEYWORDS: Alfred Jarry; Campos de Carvalho; No Place; ‘Pataphysics.

* Bolsista CAPES (PNPD). Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), câmpus de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: victordarosa@gmail.com

1.

Em discurso feito momentos antes da estreia de *Ubu Rei*, no dia 10 de dezembro de 1896, em pleno Théâtre de l'Ouvre, o mais importante reduto simbolista da época, Alfred Jarry a certa altura adianta ao público que a peça se passa na Polônia, e emenda: “quer dizer, em Lugar Nenhum” (JARRY, 2007, p. 31). Jarry ainda voltaria a enfatizar o caráter “interrogativo” desse “país lendário e desmembrado o suficiente para ser este Lugar Nenhum ou, pelo menos, de acordo com uma verossímil etimologia franco-grega, bem longe, em algum lugar interrogativo” (JARRY, 2007, p. 33). Mas o autor sabe também, e isso talvez seja o mais importante, que “Lugar Nenhum fica em toda parte”, e é por isso que Ubu, mesmo expulso da Polônia, carrega a Polônia com ele. É o que indica o trecho final da peça. Ao chegar na região da Germânia ao lado de seu bando, como se seguisse em Lugar Nenhum ou como se a Polônia estivesse em todo lugar, Ubu lamenta em tom de farsa: “Ah, senhores! Por mais belo que seja, não se compara com a Polônia. Se não existisse a Polônia, não existiriam os poloneses!” (JARRY, 2007, p. 164).

A especulação em torno da existência e das condições de um Lugar Nenhum – ou seja, em torno da inexistência – retorna em outra obra de Jarry, *Gestos e opiniões do doutor Faustroll, patafísico*, agora acompanhada dessa estranha ciência que o personagem dá o nome de ‘patafísica. No romance, Lugar Nenhum é onde foi parar Faustroll (meio *Fausto*, meio *troll*), conforme ele próprio diz em “carta telepática para o Senhor Kelvin”, mais precisamente “em algum lugar que não a Terra” (JARRY, 1996, p. 100)¹. O romance por isso tem a forma da evasão – Faustroll, não custa lembrar, escapa da lei porque não pagou o aluguel – e consiste em uma expedição do protagonista por diversas terras e ilhas, com topografias e figuras incertas, levando a crer, nesse percurso bem aleatório, que ele acaba excedendo os limites do planeta, embora navegue a todo tempo em um mero esquife. De maneira que a ‘patafísica, ciência que Faustroll reafirma na mesma carta, mas sobre a qual já havia firmado as bases momentos antes, torna-se um saber telepático, assim como uma ciência do Lugar Nenhum. Ora, uma ciência do Lugar Nenhum só poderia ser telepática à medida que deve ser transmitida necessariamente por alguém que se encontra em algum lugar distante, seja na Polônia ou entre os astros, o que nesse caso significaria a mesma coisa².

¹ Ao que tudo indica, Senhor Kelvin é o matemático e físico britânico William Thomson (1824-1907), 1º barão Kelvin, figura proeminente das ciências e da física nos séculos XIX e XX, que se dedicou à pesquisa das propriedades do calor e do conceito de energia, este último fundamental para a obra de Jarry, se pensarmos nas maneiras como o autor aborda a relação entre energia e técnica.

² Impossível não pensar, principalmente tratando-se da ficção de Campos de Carvalho, no lançamento do primeiro satélite ao espaço sideral, em uma espécie de “assalto ao céu”, para mencionar a expressão de Alexandre Nodari ao tratar da expressão. “Se 1968 também foi, como muitos definiram, um “assalto ao céu” – diz Nodari – não há como negar uma importante modificação contextual, um outro assalto ao céu que o acompanhou, ainda que em sentido totalmente diferente: a corrida espacial. Hannah Arendt caracterizou o lançamento do primeiro satélite feito pelo homem, em 1957, como um evento ímpar na história humana. A alegria que o evento proporcionava, porém, não estava relacionada tão-somente à maravilha da capacidade humana: era, também, uma alegria de alívio, pois o homem parecia dar seus primeiros passos para fugir do aprisionamento da Terra, desse mundo. Um outro mundo, no sentido mais literal, passou a ser possível, como também um novo começo” (NODARI, 2009).

‘Patafísica seria então a ciência daqueles que partiram em fuga na direção de um lugar “bem longe” e “interrogativo”, como fazem os protagonistas de Jarry.

Faustroll dedica um capítulo dos seus *Gestos e opiniões* para explicar os principais elementos da ‘patafísica, que é definida, antes de qualquer coisa, não como um fenômeno, e sim um “epifenômeno”, aquilo que está *sobre* o fenômeno ou *perto dele*, em suma, em *outro lugar* – nas palavras de Faustroll, “aquilo que é superinduzido em consequência de um fenômeno” (JARRY, 1996, p. 21). Ou seja, a ‘patafísica é o que vai além da metafísica, o que significa dizer que se trata não de uma doutrina essencial sobre as coisas, e sim, “acima de tudo, a ciência do particular”. E isso – explica ainda o protagonista – “a despeito da opinião comum de que a única ciência é aquela do geral” (JARRY, 1996, p. 22). Sendo uma espécie de teoria dos suplementos, noção que seria formulada por Jacques Derrida bem depois, a ‘patafísica imagina então um “universo suplementar” – excessivo, de exceção – e se propõe a explicá-lo e a investigar as suas leis, no caso as leis que regem os desvios. O método patafísico, portanto, é anticientífico – uma técnica planetária, dirá Deleuze –, e as suas soluções consistem em atribuições puramente imaginárias ou mesmo inconscientes³.

Como bom patafísico, Faustroll explica também o que a ‘patafísica não é. Ela não é indutiva, a exemplo de grande parte da ciência que, ao observar um fenômeno ser precedido ou seguido de outro, “conclui disso que será sempre assim” (JARRY, 1996, p. 22). Quando na verdade o epifenômeno se mostra – e ele é também o ato de mostrar-se – como “série infinita de elipses” (DELEUZE, 1997, p. 104). Em outras palavras, a forma de um relógio só será redonda se ele não for mostrado de perfil; caso contrário, ele se torna um constructo estreito e retangular. No entanto, sob o pretexto da utilidade, apenas se nota a forma de um relógio no momento de olhar as horas, mas a ‘patafísica, assim como não é indutiva, também não é uma ciência útil. Desse modo, para entender os seus elementos, seria necessário partir da ideia de que o universo, segundo as imagens de Deleuze, é composto de “distâncias, vazios, preenchidos porém por visões imensas, cenas e paisagens insensatas” (DELEUZE, 1997, p. 113), como aquelas paisagens-miragens que Faustroll é capaz de captar durante sua expedição, ou mesmo o pandemônio causado por Ubu no reino que conquista para logo depois perder. Não há consentimento universal, diz o inventor da ‘patafísica, que não seja “um pré-conceito consideravelmente miraculoso e incompreensível” (JARRY, 1996, p. 23), sendo a patafísica, por isso, além de uma ciência das soluções imaginárias, também um saber que se desenvolve entre lacunas, inconsistências e paradoxos⁴.

E entre viagens, ou melhor, em certo ponto do trajeto onde se ultrapassou a linha para além da qual o imprevisível impera – quer dizer, a Polônia, o Lugar Nenhum ou o

³ Ver a esse respeito *O inconsciente estético*, de Jacques Rancière (2009).

⁴ Um dos seus paradoxos mais manifestos diz respeito ao que Asger Jorn, em um pequeno artigo publicado no sexto número da *Internationale Situationniste*, “A ‘patafísica, uma religião em formação”, chamou de “consagração do inconsagrável”, que é um problema da autoridade patafísica. Se a “religião patafísica”, como argumenta Jorn, leva ao absoluto o conceito de “constância dos equivalentes” – nas palavras do próprio Faustroll, não há consentimento universal etc. – então ela “não pode converter-se em uma autoridade social sem se tornar ao mesmo tempo antipatafísica”, ou em uma fórmula mais concisa: “não há conciliação possível entre superioridade e equivalência”, mesmo que a patafísica seja, como quer Jorn, a religião do futuro, que engloba portanto, indiferentemente, todas as religiões possíveis (JORN, 2016, p. 158-160).

pandemônio, são vários os nomes. Conforme argumenta Agamben por meio de um belo insight etimológico, “a Terra na obra de Jarry se torna planeta”, isto é, *planetai*, “o errante, o astro que vaga na solidão do vazio planificado pela técnica” (AGAMBEN, 2016, p. 170). É por isso que tanto Ubu quanto Faustroll – e o mesmo ocorre, como veremos, com os narradores de Campos de Carvalho, que planejam uma expedição para “o famoso reino da Bulgária” ou então dão voltas inteiras ao mundo em pouquíssimas horas, como ocorre em *A lua vem da Ásia* – fazem da deserção a sua prática mais frequente: são *vagabundos* e inconstantes, andam sem direção definida, ora fugindo dos credores, ora das baionetas, e depois enviam certas notícias do além.

Ao especular sobre os motivos que fazem de Jarry um precursor (desconhecido) de Heidegger, Deleuze propõe que a ‘patafísica consiste na grande virada à medida que trata o epifenômeno não como outro fenômeno – outro ente, outra vida – mas “como um Vazio ou um Não-ente, através de cuja transparência agitam as variações singulares” (DELEUZE, 1997, p. 105). Daí Deleuze dar certa ênfase aos movimentos críticos de retração e afastamento, tão marcantes nos textos literários de Jarry, que seriam maneiras pelas quais “o ser se mostra enquanto ser”, diferentemente da “dominação efetiva do ente”, herança mais direta da metafísica, efetuada por uma concepção específica da técnica (DELEUZE, 1997, p. 109). Em ambos, Jarry e Heidegger, cujas obras no entanto não param de invocar técnica e ciência, povoando-as de máquinas e de especulações sobre elas, a técnica se mostra como um lugar de combate “no qual ora o ser se perde no esquecimento, no retraimento, ora, ao contrário, nela se mostra ou se desvela”, pois não basta opor ser e esquecimento, já que a perda do ser é definida pelo “esquecimento do esquecimento”. Ou ainda, segundo a solução de Jarry, em uma corrida de etapas eminentemente técnica, que encontra na imagem da bicicleta a sua figura mais exemplar, central para entender o herói de *O Supermacho*. Nesse sentido, diz o filósofo, Ubu representa “a saída da metafísica como técnica planetária e ciência inteiramente mecanizada, a ciência das máquinas em seu sinistro frenesi” (DELEUZE, 1997, p. 106).

Uma primeira consequência poética da ‘patafísica é que a linguagem não designa nem significa, mas mostra, ou seja, desnuda (o ser da linguagem ou mesmo o inconsciente). Outra consequência diz respeito aos índices de força e velocidade que se invertem, e a bicicleta torna-se então mais rápida do que o trem, e o homem mais potente do que a máquina. O que, em conjunto, implica necessariamente em um “futuro inassinável”, como ocorre de modo exemplar nos textos de Jarry – cujos personagens fazem a experiência de um futuro imaginário, quer dizer, inexistente, ou mesmo “a-tópico”, que são outros nomes para o que Deleuze chama de Possível, sobrevivendo “um mundo enquanto sem-fundo” (DELEUZE, 1997, p. 110)⁵ – assim como uma abordagem acidental da concepção de Acontecimento, “que extravasa qualquer presença do presente bem como qualquer imemorial da memória”. Dessa maneira, para Deleuze, *O Supermacho* deveria ser pensado já como romance do futuro,

⁵ Agamben deu outro nome a essa “ausência de qualquer conteúdo” que define a Terra nos textos de Jarry, nome que invoca uma experiência do vazio, por um lado, e também do terror, por outro – ou seja, o riso. Para o filósofo, é a revelação do riso que define tanto essa terra de ninguém onde se move Marcueil – o Supermacho – quanto esse homem “que perdeu seu conteúdo”, mas não qualquer riso, e sim o riso patafísico, aquele que faz fronteira com o terror e por meio do qual Marcueil faz “a experiência da morte de Deus” (AGAMBEN, 2016, p. 169–172).

porque nele foram abolidas as distinções entre homem e mulher ou entre ser e máquina, “uma vez que a mulher inteira passou para a máquina, sendo absorvida por ela, e só o homem sobrevém como potência celibatária ou poder-ser, emblema da cissiparidade, ‘longe dos sexos terrestres’ e ‘o primeiro do porvir’” (DELEUZE, 1997, p. 109). O ser cissíparo, conforme nos ensina a biologia, é aquele que se reproduz dividindo-se.

E as máquinas de Jarry, autor que chegou a escrever um manual sobre como construir máquinas do tempo, são principalmente dispositivos de exploração temporal, mais “tempomóvel” do que “locomóvel”, diz Deleuze. Se em uma concepção moderna do tempo “as três estases” (passado, presente e futuro) eram definidas pela sucessão, agora elas são co-presentes, simultâneas. Jarry resolve essa virada, por exemplo, com um jogo de palavras que retira de sua famosa predileção pelo éter, *éthernité* (éter-nidade), que não significa exatamente o eterno, e sim a própria excreção do tempo, seja por meio da droga ou do frenesi. No Lugar Nenhum onde se encontra, depois de ter perdido seus livros, seu esquite e os próprios sentidos, Faustroll declara que abandonou também o tempo, e “o meio segundo solar” durante o qual esteve na Terra não é mais passível de ser concebido. Daí seu “desprezo pela continuidade” e a constatação significativa de que o tempo agora – mantido no bolso – é instantâneo, “circular móvel e perecível”, como na figura da espiral estampada na barriga proeminente de Ubu. “Imagine a perplexidade de um homem fora do tempo e do espaço, que perdeu seu relógio, e sua vareta de medição, e seu diapasão”, diz ainda Faustroll (JARRY, 1996, p. 102–103)⁶.

Para Deleuze, essa reversão constitui igualmente uma ruptura na relação natural entre homem e máquina porque, além de os índices de velocidade e força se inverterem, “a relação do homem com a máquina dá lugar a uma relação da máquina com o *ser do homem* (*Dasein* ou *Supermacho*), dado que o ser do homem é mais possante que a máquina” (DELEUZE, 1997, p. 109). Em outras palavras, o ser do homem é *Supermachine*.

2.

O púcaro búlgaro, desde a aglutinação homófona do título, que segue o procedimento não mais de Jarry, mas de outro autor da vanguarda francesa, Raymond Roussel⁷, e sobretudo pela concepção absurda da sua composição, ao partir de um paradoxo insuperável e fazer com que o romance, por isso, gire no vazio, talvez merecesse um lugar nas primeiras prateleiras da

⁶ Sobre a figura da espiral e sua relação com o tempo, ver o ensaio “No umbral da ‘patafísica’”, de Roger Shattuck (2016).

⁷ Em *Como escrevi alguns dos meus livros*, Roussel explicitou o procedimento do qual se utilizou para escrever, por exemplo, *Locus solus*: “Escolhia duas palavras quase semelhantes (fazendo pensar nos metagramas). Por exemplo, bilhar [*billard*] e pilhador [*pillard*]. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas tomadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas [...]. Encontradas as duas frases, tratava-se de escrever um conto que pudesse começar com a primeira e terminar com a segunda. Ora, era da resolução deste problema que eu extraía todos meus materiais [...]” (ROUSSEL, 2015, p. 18-20). Parece evidente que *O púcaro búlgaro*, ao aproximar duas palavras que não possuem qualquer associação semântica dada de antemão, lança mão de procedimento semelhante.

nossa biblioteca 'patafísica, caso existisse uma. Leitor dos vanguardistas franceses e sobretudo de Jarry, Campos de Carvalho deixou pistas ora sorrateiras, ora mais explícitas dessas leituras, tanto em entrevistas quanto na própria obra, como forma de solicitar um lugar nessa família de excêntricos que constitui a 'patafísica⁸. Mas não só isso, pois a semelhança entre ambos torna-se mais notória quando passamos a analisar o modo como o autor brasileiro se apropria e eventualmente reinventa certos traços da literatura de Jarry, em adesão particular ao método patafísico, a exemplo da evasão como procedimento narrativo; da imaginação de absurdos singulares, pois as possibilidades do absurdo são diversas; da vida como paradoxo e por isso mesmo motivo de riso; da própria excreção do tempo; e finalmente “do jogo como abertura para o mundo”, para citar outra expressão de Asger Jorn (2016, p. 162), e lembrar que *O púcaro búlgaro* termina justamente em uma partida de pôquer.

Ou seja, termina por enfatizar um aspecto do livro – o jogo – que prevalece do início ao fim da narrativa, repleta de jogos de cena (performances diversas, inúmeros blefes, voyeurismos, poses, muito tempo jogado fora) e sobretudo de jogos de palavras, a maioria deles tão inconsequentes, a começar pelo título. Mas não apenas isso. Ao intitular a parte final do romance como “A partida”, sugerindo que a expedição prometida à Bulgária vai finalmente ocorrer, quando na verdade o que começa é um mero jogo de cartas sem qualquer importância, o autor finaliza o livro com um trocadilho rasteiro, em clima aberto de piada. E confere a tal princípio patafísico (do jogo como abertura para o mundo) uma interpretação dupla, afinal se os sentidos da viagem e do jogo andam juntos durante o romance, tornam-se objeto de um jogo de palavras todo especial nesse último trecho. De resto, na ausência de qualquer objetivo mais útil que confira sentido à vida dos personagens, o jogo de cartas poderia ser pensado simplesmente como uma forma de passar o tempo – o tempo deles e naturalmente o nosso.

Como acontece com Faustroll, o narrador de *O púcaro búlgaro* não tem qualquer controle sobre o tempo, daí o livro ser feito “de horas e desoras”, conforme descrição inaugural da expedição. Que na sequência vem designada por um nome-chave, “Tohu-Bohu”, expressão retirada de uma frase hebraica encontrada por sua vez no primeiro capítulo do Livro da Gênese (“Tohu wa bohu”), e que naquele contexto descreve a condição da terra antes de sua criação. Se as traduções mais usuais de “Tohu-Bohu” são “confusão” e “vazio”, quer dizer,

⁸ Em tese de doutorado sobre o autor brasileiro, Josiane Gonzaga de Oliveira, ao rastrear a epígrafe do romance *A lua vem da Ásia*, atribuída ao crítico literário francês Gabriel Brunet, descobriu que se trata do trecho de uma resenha que Brunet escreveu a respeito do livro de outro crítico, Paul Chauveau, *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*, volume publicado em 1932 na França e que consta, por exemplo, na biblioteca de Breton com a seguinte dedicatória: “Pour André Breton, en témoignage d'une certaine entente, tout de même. Paul Chauveau”. A epígrafe poderia ser tomada como uma profissão de fé não só patafísica, como também dadaísta, à medida que põe em cena uma de suas técnicas mais notórias, o mimetismo, ao sugerir que se zombe da crueldade e da estupidez do universo não por meio da sua representação cruel e estúpida, ou seja, da denúncia, e sim fazendo da sua própria vida “um poema incoerente e absurdo”. Mas Campos de Carvalho também chegou a afirmar a sua predileção pela obra de Jarry – ao lado de outros vanguardistas notáveis, como Tzara e Ionesco – em entrevista que concedeu à revista *O Cruzeiro* em 1969. Curiosamente, na mesma resposta, manifesta restrição a Kafka, que não chega a detestar, mas considera “desprovido de humor”. (*O Cruzeiro*, 30 out. 1969). Poucos anos depois, em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari mostrariam, entre outras coisas, o lado humorístico do autor tcheco.

ausência tanto de ordem quanto de forma, na tentativa justamente de se referir a um mundo informe e caótico, é porque também o tempo se desnaturaliza ou se quebra, sendo concebido às vezes de maneira circular, por meio da desorganização dos capítulos e da sucessão de ações que parecem retornar ao ponto onde começaram; ou então como uma espécie de peso morto, “*immoto continuo*”, segundo o trocadilho do próprio narrador, que a certa altura confessa que saiu de casa para matar o tempo e realmente o mata; ou ainda como material inapreensível à medida que o relógio do personagem, logo nas primeiras páginas do relato, como também acontece com Faustroll, deixa de funcionar (“Pelo visto, meu relógio de pulso de pulso só tem o nome – ou é o meu pulso que anda fraco, e de fato anda, e já mal dá conta de mim e dos meus problemas”, diz (CARVALHO, 2008, p. 25).

Organizado como um diário, de início dividido por meio de datas com os dias e os meses do ano, ou seja, com alguma precisão, o relato se inicia no dia 31 de outubro e passa na sequência ao 32, que não existe. Logo a seguir, no dia 4 de novembro, o personagem confessa que saiu para matar o tempo e perdeu seu relógio, e algumas páginas depois a narrativa volta de dezembro para outubro outra vez, contrariando a lógica então estabelecida:

Outubro

Descobri que estamos a 12 de outubro e não a 8 de dezembro.

Também, com este maldito racionamento [de luz] não se pode ter noção do tempo exato: das tantas às tantas fica-se no escuro, é como se o tempo parasse; quando volta a luz já o relógio disparou para frente, dando ideia de que nada tem a ver com a parada do tempo. Uma confusão dos diabos (CAVALHO, 2008, p. 63).

Confusão (“dos diabos”) e vazio. O mundo sob racionamento de luz mais parece uma versão abrisleirada de sua condição antes da Gênese, ou seja, antes de Deus, que é caracterizado no livro como “o rei dos ausentes” (CARVALHO, 2008, p. 110), e que existe, para o narrador, tanto quanto a Bulgária. E a correção do narrador é reveladora porque, em vez de corrigir, só vem agravar o erro. Agrava porque não há explicação cabível para que a narrativa, a essa altura, volte ao dia 12 de outubro, já que o relato começou no dia 31. E agrava também porque, sendo assim, não é mais possível confiar nem no que vem a seguir, pois as referências temporais vão se tornando cada vez mais imprecisas, e muito menos no que já passou, porque agora sabemos que a suposta precisão era puro engodo. Por isso o narrador decide, “para evitar maiores confusões”, informar apenas o mês e não mais o dia do relato, ou então apenas o ano em caso de a dúvida persistir, ou quem sabe só o século. Mas mesmo assim, conforme se verá, a referência eventualmente vem junto de uma interrogação, e a certa altura nem o século é informado mais, em suma, o tempo se confunde todo outra vez. É apenas nos últimos trechos do diário que o leitor volta a se deparar com uma referência temporal a princípio mais precisa, “27 de outubro”, e depois outra, “27 de outubro (ainda)”, de onde se conclui que a narrativa, se é que andou, inexplicavelmente andou para trás, já que começa no dia 31 de outubro e termina quatro dias antes disso.

Nesse caso, *O púcaro búlgaro* poderia ser definido ele também como uma espécie de máquina temporal, não só por conta de uma representação do tempo aleatória e desencontrada

no decorrer da narrativa, mas sobretudo porque o narrador dá sinais recorrentes de que escreve apenas para ocupar um tempo que de outro modo teria restado vazio, fazendo dessa ocupação – que permanece em primeiro plano – talvez a matéria mais comentada do romance. Por exemplo, são inúmeros os registros escritos que se resumem a marcar a passagem do tempo sem que nada aconteça, a ponto de dedicar um dia inteiro do diário para escrever pontinhos subsequentes, ou para relatar que “nada de importante” ocorreu, ou para dizer que “nenhum voluntário” se apresentou para uma entrevista anunciada, ou ainda para anunciar, em caixa alta, sofismas gratuitos que – apesar de verdadeiros – nada tem a ver com o tema em questão, a exemplo do dia 3 de dezembro: “SÓ HÁ UMA VERDADE ABSOLUTA: TODO RACISTA É UM FILHO-DA-PUTA” (CARVALHO, 2008, p. 52). É por isso que o narrador passa os dias inventando jogos triviais, técnicas, paranoias, mudanças repentinas de assunto, muitas digressões sobre o nada (“que só interessam aos cursos de história e não ao curso da história”) e faz planos variados porém sem qualquer fim útil, quer dizer, imagina uma expedição nada promissora a um lugar talvez inexistente, que propicia o máximo de trabalho e possui o mínimo de sentido. A ocupação do tempo explicaria ainda o estilo verborrágico do autor, cujo excesso de eloquência resulta em efeito puramente estéril.

Soma-se a isso a ausência de qualquer mensagem instrutiva e ideológica por parte do autor – motivo aliás de grande desconfiança e muitas críticas feitas por alguns de seus contemporâneos – assim como de elementos autobiográficos, como o próprio Campos de Carvalho chegou a enfatizar em entrevistas e, por fim, a tematização recorrente de uma atividade que é realizada comumente para passar o tempo: a viagem. Trata-se de uma obra que, conforme afirma Foucault a respeito de Roussel, “não quer dizer nada além do que ela quer dizer”, justamente porque não é construída sobre a certeza de que há um segredo, silencioso e desvendável, e sim com uma incerteza insuperável e que, por isso mesmo, abre na linguagem uma espécie de vazio central, cujo acesso é simultaneamente designado e negado (FOUCAULT, 2006, p. 06). Como as máquinas de Jarry e de Roussel, a obra de Campos de Carvalho trabalha serenamente “em uma circularidade de gestos em que se afirma a glória silenciosa de seu automatismo”, o que explicaria porque nela o tempo se desorganiza, impregnado de gestos interrompidos e de ações que não avançam. Não só *O púcaro búlgaro*, mas também *A lua vem da Ásia* se passa em uma espécie de tempo ora morto, ora acelerado demais – pois é um vazio que o constitui, por isso pode ser moldado conforme for – e até mesmo seu livro de crônicas, *Cartas de viagem e outras crônicas*, deve ser analisado nessa perspectiva, como anti-crônicas portanto.

Mas a semelhança mais direta e marcante entre Jarry e Campos de Carvalho consiste certamente na investigação e exploração do Lugar Nenhum do qual falou Jarry durante a apresentação de *Ubu Rei* – que aí pode ser a Polônia, mas também a Bulgária ou mesmo a Lua. Tanto faz. É desse modo que o escritor estadunidense Roger Shattuck define a ‘patafísica, como uma “exploração do espaço exterior” (2016, p. 67), e que Breton, no “Manifesto do surrealismo”, desdobra a sua maneira ao propor que “a existência está em outro lugar” (BRETON, 1978, p. 202). Por sua vez, o narrador de *O púcaro búlgaro*, Hilário, encarnaria o homem surrealista à medida que “parte de onde veio e, por um outro caminho diferente

de um caminho razoável, chega aonde pode” (BRETON, 1978, p. 201), ou seja, não confia em nenhum plano, mesmo porque não existe plano algum. A certa altura do relato, ele se pergunta se não poderia começar “a traçar [...] alguns planos mais ou menos acidentados no sentido de pelo menos começar a pensar em ir para um ponto de partida qualquer”, mas logo se conforma. Pelo contrário, aliás, o narrador passa a duvidar da existência não só da Bulgária, improvável destino da expedição, como também de Deus, da Filadélfia, do Ceará, dos púcaros, da esperança, do século XIII, do duque da Suávia e do próprio Fulano, um dos expedicionários que permanece durante todo o tempo a seu lado.

Existindo ou não a Bulgária, resta aos expedicionários de *O púcaro búlgaro*, entre os quais o “bulgarólogo” professor Radamés, espécie de parente distante do doutor Faustroll, a especulação puramente imaginária, mas não menos científica, ou seja, ‘patafísica – nas palavras do professor, “poético-sideral” (CARVALHO, 2008, p. 60). Em discurso feito aos expedicionários, entre protestos e aplausos, discurso que parece inspirado na carta telepática de Faustroll, Radamés conclui que a Bulgária é um “estado de espírito”, o que não significa que os búlgaros não existam – talvez, inclusive, sejamos todos búlgaros, defende – ou mesmo os lunáticos “que nunca foram e jamais irão à Lua”, embora o mesmo não se possa falar a respeito dos púcaros. Faz então um apanhado bastante erudito de todas as mitologias, da Bíblia ao oráculo de Delfos, passando pelos manuscritos do mar Morto ao mapa-múndi de Ptolomeu, entre as quais não se faz qualquer alusão à Bulgária. O que, por outro lado, não necessariamente prova a inexistência da Bulgária, posto que “naquelas fontes não existe também a menor alusão à possível existência do professor Radamés Stepanovicinsky, e apesar disso aqui estou eu de corpo presente” (CARVALHO, 2008, p. 57).

Diante de tamanho desatino, sua solução ao problema insolúvel da existência ou não da Bulgária é totalmente inspirada na ‘patafísica como técnica planetária, ao sugerir que aquele país “possivelmente não passe de um belíssimo continente astral, não confundir com austral, assim como uma ilha sideral, um corpo celeste resplandecente, um asteroide, um outro planeta qualquer [...]” (CARVALHO, 2008, p. 60). Sendo assim, o problema da Bulgária só pode ter, nas palavras do professor, uma solução “poética e cerúlea”, sideral e astrológica. Em suma, a Bulgária no romance de Campos de Carvalho se torna assim planeta, isto é, *planetai*, o errante, astro que vaga na solidão do vazio planificado pela técnica.

ROSA, V. Scenes and Tricks by Campos de Carvalho, a Reader of Jarry. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 30-40, 2018.

Referências

AGAMBEN, G. A divindade do riso. In: JARRY, A. *O Supermacho*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Ubu, 2016.

AIRA, C. *Raymond Roussel. A chave unificada*. Trad. Byron Vélez Escallón. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

ASGER, J. La 'patafísica, una religión en formación. In: JARRY, A *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016.

BRETON, A. Manifesto do surrealismo. In: TELES, G. M. (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 164–202.

DELEUZE, G. Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 104–113.

FOUCAULT, M. Dizer e ver em Raymond Roussel. In: MOTTA, M. B. da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 01–12.

JARRY, A. *Ubu Rei*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. *O Supermacho*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Ubu, 2016.

_____. *Exploits & opinions of Dr. Faustroll, pataphysician*. Trad. Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1996.

_____. *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016.

NODARI, A. Assalto ao céu. *Sopro*. n. 14, jul. 2009. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/assalto.html>>. Acesso: 10 mai. 2018.

OLIVEIRA, J. G.. *A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*. Tese de doutorado. Unesp, São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103706/oliveira_jg_dr_sjrp.pdf?sequence=1>. Acesso em 10 mai. 2018.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUSSEL, R. *Como escrevi alguns dos meus livros*. Trad. Fabiano Barboza Viana. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2015.

SHATTUCK, R. No umbral da 'patafísica. In: JARRY, A. *et al.* *'Patafísica junto con Especulaciones*. La Rioja: Ed. Pepitas de Calabaza, 2016. p. 67–84.

SILVESTRE, E. C. Esse homem é um maldito. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, s/v., s/n., p. 42-44, 30 out. 1969.

Recebido em : 25 ago. 2018

Aceito em: 28 set. 2018

O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector

NICOLAS PELICIONI DE OLIVEIRA *

RESUMO: No decorrer de seus contos e romances, Clarice Lispector apresenta personagens agindo e vivendo situações que, no conjunto, compõem aquilo que Benedito Nunes identifica como sendo uma concepção do mundo. Este artigo pretende relacionar essa concepção do mundo lispectoriana com alguns dos conceitos filosóficos discutidos por Nietzsche. Afinal, com a formulação de conceitos como espírito livre, bem como a crítica ao conceito de consciência, com a qual o filósofo sugeria o restabelecimento do instinto, é expressa em filosofia uma impossibilidade que Lispector realizará em literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Consciência; Espírito livre; Instinto; Lispector; Nietzsche.

ABSTRACT: Throughout her short stories and novels, Clarice Lispector presents characters living and acting, as a whole, in a way that composes what Benedito Nunes identifies as a peculiar understanding of the world. The aim of this paper is to make a connection between this Lispector's understanding of the world with some of Nietzsche's philosophical concepts. Whereas, with concepts like free spirit, as well as the consciousness criticism, from which the philosopher suggests a reestablishment of the instinct, it is expressed in philosophy an impossibility that Lispector will perform in literature.

KEYWORDS: Consciousness; Drive; Free Spirit; Lispector; Nietzsche.

* Bolsista da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP - câmpus de São José do Rio Preto - Unesp - 15054-000 – São José do Rio Preto - SP - Brasil. E-mail: nicolaspelicioni@gmail.com

Olho d'água, São José do Rio Preto, 10(2): p. 1-285, Jun.–Dez./2018. ISSN: 2177-3807.

O espírito livre, a crítica ao conceito de consciência e a vontade de poder são ideias centrais na filosofia nietzschiana e apresentam-se como elementos indissociáveis entre si, uma vez que complementares. As personagens de Clarice Lispector, por sua vez, empreendem uma busca pela liberdade — tanto simbólica, quando relacionada à linguagem, quanto concreta, quando relacionada aos relacionamentos interpessoais —, e necessitam de um conjunto de acontecimentos capazes de compor um cenário muito particular para que essa busca tenha êxito. Essas personagens podem ser entendidas como espíritos livres capazes de perpetrar ações que, na leitura do presente trabalho, serão descritas como a busca por um particular exercício de poder que, por isso, apresenta vários pontos de intersecção com a filosofia nietzschiana.

O filósofo Nietzsche não dispunha da conceituação freudiana desenvolvida para a psicanálise; por esse motivo, ele analisa o psíquico, no que diz respeito ao inconsciente, descrevendo o fenômeno. Por vezes, o filósofo faz uso de simbologias como, por exemplo, as apresentadas no capítulo “Das três metamorfoses”, de *Assim falou Zaratustra*. No referido capítulo, o filósofo descreve o consciente e o inconsciente, são colocados em cena o camelo, como sendo aquele que deseja suportar os pesos morais e que pode ser relacionado, em psicanálise, ao consciente, nomeado com pronome latino *ego*; o leão, segundo símbolo nietzschiano, como aquele que deseja dominar e que pode ser relacionado ao *id*; por fim, a criança, terceiro símbolo, como aquele que apresenta uma natureza capaz de recriar valores (sem correspondente na psicanálise freudiana).

O uso que Nietzsche faz do pronome neutro para representar o inconsciente é reconhecido e aproveitado por Freud¹. Obviamente, coube a este o desenvolvimento aprofundado de tais conceitos. Mesmo assim, Nietzsche já reconhecia um inconsciente ou algo diferente do consciente, como atesta a diferenciação de *ego* e *id* apresentada no aforismo 17 de *Além do bem e do mal*. Nesse aforismo, criticando veladamente o racionalismo de Descartes (*cogito, ergo sum*), diz o filósofo que

um pensamento vem quando “ele” quer, não quando “eu” quero; de modo que é um *falseamento* da realidade efetiva dizer: o sujeito “eu” é a condição do predicado “penso”. Isso pensa: mas que este “isso” seja o velho e decantado “eu” é, dito de maneira suave, apenas uma suposição, uma afirmação, e certamente não uma “certeza imediata” (NIETZSCHE, 1992a, p. 23, grifo do autor).

Em alemão, os pronomes utilizados tanto por Nietzsche quanto por Freud são *ich* e *es*, em português correspondem, respectivamente, ao pronome de primeira pessoa “eu” e a um pronome de terceira pessoa neutro que será identificado, como na tradução de Paulo Cesar de Souza acima, com o pronome “isso”. Vale dizer que nem Nietzsche nem Freud utilizavam a terminologia latina *ego* e *id*, hoje corrente em psicanálise.

¹ Freud aponta, em nota, a origem da terminologia: “O próprio Groddeck seguiu provavelmente o exemplo de Nietzsche, que com frequência utiliza esse termo gramatical para o que em nós é impessoal e, digamos, necessário por natureza” (FREUD, 2011, p. 29, nota 6).

Lispector também faz uso de um pronome neutro em seu romance *Água viva*, no qual faz nítida a relação conflitiva entre o consciente e o inconsciente. O neutro alemão *es*, vertido em psicanálise hodierna para o latim *id*, torna-se, no texto lispectoriano, *it*, o pronome neutro inglês. A narradora, não nomeada, pretendendo dar vazão ao inconsciente, diz:

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. A transcendência em mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, 1998, p. 30).

O filósofo Nietzsche percebe o consciente e o inconsciente, identifica o segundo com os instintos e, uma vez que o progresso seria o desenvolvimento da consciência, propõe um retrocesso evolutivo — que será discutido ao longo deste trabalho. Freud, por sua vez, não se opõe às instâncias psíquicas; em vez disso, limita-se a descrevê-las. O psicólogo sintetiza que

[d]o ponto de vista da restrição instintual, da moralidade, pode-se dizer que o Id é totalmente amoral, o Eu se empenha em ser moral, e o Super-eu pode ser hipermoral e tornar-se cruel como apenas o Id vem a ser. É notável que o homem, quanto mais restringe sua agressividade ao exterior, mais severo, mais agressivo se torna em seu ideal do Eu. Para a consideração habitual é o oposto, ela vê na exigência do ideal do Eu o motivo para a supressão da agressividade. Mas o fato permanece como o enunciamos: quanto mais um indivíduo controla sua agressividade, tanto mais aumenta a inclinação agressiva do seu ideal ante o seu Eu. É como um deslocamento, uma volta contra o próprio Eu. Já a moral comum, normal, tem o caráter de algo duramente restritivo, cruelmente proibitivo. Daí vem, afinal, a concepção de um ser superior que pune implacavelmente (FREUD, 2011, p. 68).

Para o presente trabalho interessam as considerações nietzschianas a respeito da gênese da consciência, não as de Freud; pois, segundo o filósofo, essa gênese está intimamente relacionada ao desenvolvimento da linguagem. Esta, por sua vez, relaciona-se à formação do caráter gregário e conseqüente atrofiamento dos instintos humanos, uma vez que os instintos cederam lugar à consciência. Esses mesmos elementos compõem uma dinâmica importante na literatura de Clarice Lispector. Em Nietzsche, intencionamos mostrar que também em Lispector, a consciência é uma instância falha do psíquico. Como afirma Barbosa (2000, p. 25) em análise da crítica nietzschiana ao conceito de consciência, o filósofo denuncia a consciência como uma superficialidade e volta sua atenção aos registros da vida que escapam ao costumeiro, às instâncias que são mais fundamentais e profundas no comportamento humano, ou seja, às dos instintos. Estes atuam de forma decisiva, sem, contudo, aflorar no âmbito da consciência.

O filósofo percebe que quando os instintos não encontram vazão, quando não se podem realizar como força devido a regras que limitam as ações da vida gregária, dão origem à má consciência. Nietzsche entende a má consciência como sendo um adoecimento humano. Portanto, o desenvolvimento da consciência é identificado pelo filósofo não como um progresso, mas como um dos efeitos da gregariedade. Por ser um efeito da gregariedade, a consciência é um fenômeno coletivo, pois só existe pela necessidade humana de comunicação e, por isso, é associada àquilo que o filósofo chama de “espírito de rebanho”, algo, portanto, totalmente diverso do chamado espírito livre; este, sim, individual. Ora, a partir dessa crítica, é possível supor que uma vida moral mais leve, seria aquela identificada a uma vida sem a má consciência, ou seja, uma vida na qual prevaleceria o instinto². Para que tal vivência fosse alcançada seria preciso fazer regredir a evolução psíquica humana a níveis muito primitivos. Essa regressão, caso fosse possível, teria consequências linguísticas (como veremos mais detalhadamente adiante), pois a linguagem está intimamente relacionada à consciência.

Nietzsche percebeu que a gênese da linguagem deu-se juntamente com o início da vida em sociedade, no momento em que foi necessário traduzir em palavras não somente o que estava à volta, mas também os pensamentos, os sentimentos, etc. Para que a comunicação fosse possível, o código utilizado deveria ser comum, e como explica Barbosa (2000, p. 77, grifo do autor), “a coletividade acaba por obrigar todos os membros do grupo a empregar as designações usuais estabelecidas [...]. O pensamento ao ser traduzido na consciência e na linguagem vai se apresentar conseqüentemente sob uma *perspectiva gregária*”.

Certas personagens de Clarice Lispector, tanto em romances quanto em contos, desempenham ações direcionadas à busca de uma vivência que privilegie o instinto em detrimento da consciência. A busca sempre fracassa, obviamente; mas não antes que a ação perpetrada tenha levado tais personagens, se não a um comportamento totalmente insociável, ao menos ao direcionamento de uma vivência isolada. Essa busca das personagens lispectorianas é característica daqueles indivíduos descritos por Nietzsche como “espíritos livres” — indivíduos deslocados, incapazes de adequação aos modelos sociais preestabelecidos, mas corajosos o bastante para fazer oposição aos valores vigentes, ainda que sob o risco de perder aquilo que lhes é mais caro.

A concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector é descrita por Nunes (1995) como um conjunto de motivos; estes, entendidos na acepção de Boris Viktorovich Tomachevski (1976),³ são capazes de operar uma construção de sentido que perpassará toda a obra. Nunes (1995) os descreve como

² O filósofo não alcança a conceituação que será discutida por Freud mais tarde; não fala, por exemplo, de pulsões. No entanto, sua recusa à consciência em favor do instinto permitirá o desenvolvimento de uma análise “amoral” das ações humanas; como, por exemplo, as expressas em seu livro *Além do bem e do mal*.

³ “[C]hama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173, colchetes nossos). A fábula, segundo o autor, é composta por uma sucessão de acontecimentos — ou “motivos” (1976, p. 176) — que, por sua vez, podem ser dinâmicos, quando modificam a situação das personagens, ou estáticos, quando não modificam a situação das personagens. O conjunto de motivos, dinâmicos e estáticos, compõe a “intriga” da fábula. A trama é a maneira como a fábula, os motivos e a intriga nos são apresentados pela obra, não pode ser sintetizada: para conhecermos a trama, precisamos ler a obra.

[a]utoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a *dianoia* intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de *eros* filosófico que a anima. Mas a permanência desses temas nas diversas partes que a constituem, não poderia garantir, por si só, uma concepção do mundo. O que importa, independentemente da generalidade com que aí se apresentam, é a modulação que lhes impõem determinados motivos [...] e que aparecem frequentemente combinados ou de maneira isolada, mas com a insistência de *leitmotifs* que atravessam a obra, repetidos de romance a romance ou de conto a conto: a *inquietação*, o *desejo de ser*, o *predomínio da consciência reflexiva*, a *violência interiorizada* nas relações humanas, a *potência mágica do olhar*, a *exteriorização da existência*, a *desagregação do eu*, a *identidade simulada*, o *impulso ao dizer expressivo*, o *grotesco e/ou o escatológico*, a *náusea* e o *descortino silencioso das coisas*.

Esses motivos, que diferentes situações reconfiguram, não apenas se relacionam diretamente com os pontos de referência mais gerais da obra, mas se articulam entre si formando a totalidade significativa de uma *concepção do mundo*. Nenhum desses motivos tem pleno sentido se desligado dos outros, e cada qual, dentro do conjunto por todos formado, remete-nos à unidade do pensamento comum que os engloba, e por onde passa a linha de continuidade temática da obra de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p. 99-100, grifos do autor).

A maioria desses motivos apresenta caráter negativo: a inquietação, o desejo de ser, a violência interiorizada nas relações humanas, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, etc.; e revelam um anseio das personagens lispectorianas por um algo além do que possuem ou vivem. Vale dizer, como explica Nietzsche “[e]m nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse” (1995, p. 72).

O espírito livre é integral e literariamente descrito por Nietzsche no prólogo de *Humano, demasiado humano*. Nesse prólogo, o filósofo cria uma personagem cuja vida gregária é associada a uma vida doente. A personagem busca curar-se e, no processo, apresenta anseios facilmente identificáveis aos das personagens lispectorianas. Importante advertir que todo esse prólogo possui reminiscência autobiográfica, uma vez que o próprio filósofo possuía saúde frágil e não se conformava aos modelos sociais preestabelecidos. Por esse motivo, há o risco grande de uma leitura biografista — o que é equivocado. Para que o processo de libertação do espírito ou convalescência seja entendido, é preciso que o narrador seja interpretado como uma *persona*.

O que Nietzsche pretende demonstrar é que abandonar as práticas sociais será o trabalho sem o qual não é possível a convalescência. O espírito livre não pode suportar o estado doentio, identificado com o automatismo e conformismo das práticas sociais:

“Melhor morrer do que viver *aqui*” — é o que diz a voz e sedução imperiosa: e esse “aqui”, esse “em casa” é tudo o que ela amara até então! Um súbito horror e suspeita daquilo que amava, um clarão de desprezo pelo que chamava “dever”, um rebelde, arbitrário, vulcânico anseio de viagem, de exílio, afastamento, esfriamento, enregelamento, sobriedade, um ódio ao amor, talvez um gesto e

olhar profanador *para trás*, para onde até então amava e adorava, talvez um rubor de vergonha pelo que acabava de fazer, e ao mesmo tempo uma alegria por fazê-lo, um ébrio, íntimo, alegre tremor, no qual se revela uma vitória — uma vitória? sobre o quê? sobre quem? enigmática, plena de questões, questionável, mas a *primeira* vitória: — tais coisas ruins e penosas pertencem à história da grande liberação. Ela é simultaneamente uma doença que pode destruir o homem, essa primeira erupção de vontade e força de autodeterminação, de determinação própria dos valores, essa vontade de *livre* vontade: e quanta doença não se exprime nos selvagens experimentos e excentricidades com que o liberado, o desprendido, procura demonstrar seu domínio sobre as coisas! Ele vagueia cruel, com avidez insaciada; o que ele captura, tem de pagar a perigosa tensão do seu orgulho; ele dilacera o que o atrai. Com riso maldoso ele revolve o que encontra encoberto, poupado por algum pudor: experimenta como se mostram as coisas, quando são reviradas. Há capricho e prazer no capricho, se ele dirige seu favor ao que até agora teve má reputação — se ele ronda, curioso e tentador, tudo o que é mais proibido. Por trás do seu agir e vagar — pois ele é inquieto, e anda sem fim como num deserto — se acha a interrogação de uma curiosidade crescentemente perigosa. “Não é possível revirar *todos* os valores? e o Bem não seria Mal? e Deus apenas uma invenção e finura do Demônio? Seria tudo falso, afinal? E se todos somos enganados, por isso mesmo não somos também enganadores? não *temos* de ser também enganadores?” — tais pensamentos o conduzem e seduzem, sempre mais além, sempre mais à parte (NIETZSCHE, 2000, p. 9-10, grifos do autor).

A personagem nietzschiana liberta-se de uma doença, convalesce, e a convalescência, como metáfora, é recorrente na obra inteira do filósofo. Por sua vez, a personagem lispectoriana, em *A maçã no escuro*, emerge da escuridão. Assim como em Nietzsche, a personagem de Lispector, chamada Martim, também precisa abandonar o “em casa”. As primeiras páginas de *A maçã no escuro* descrevem a personagem vagando na escuridão, ainda que durante o dia. A escuridão, portanto, é interna, faz parte do momento vivido pela personagem. Não por acaso o primeiro capítulo é intitulado “Como se faz um homem”. Trata-se da descrição de um nascimento, o escuro e o silêncio referem-se, de modo simbólico, ao momento intrauterino. O homem nasce para o mundo e por nascer grunhe, depois procura o que lhe é conhecido e concreto (o carro Ford) e não o encontra, sente o corpo desperto e pula um leve pulo de macaco — longe de ser uma ofensa, a comparação com o macaco, com o animal, indica um afastamento da vida consciente e uma proximidade ao instinto. É um nascimento poético, contudo, sem palavras:

Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio [Martim]: trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas — com os limites ocultos pelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearão cheios, macios. O homem grunhiu aprovando: com certa dificuldade acabara de reconhecer o jardim que nessas duas semanas de sono constituíra em intervalos a sua irredutível visão. Foi nesse momento que uma lua desfalecida perpassou uma nuvem em grande silêncio, em silêncio derramou-se sobre pedras calmas, desaparecendo em silêncio na escuridão. A cara enluarada do homem se dirigiu então para a alameda onde o Ford estaria imóvel.
Mas o carro desaparecera.

O corpo inteiro do homem subitamente despertou. Num relance astuto seus olhos percorreram a escuridão toda do jardim — e, sem um gesto de aviso, ele se virou para o quarto em leve pulo de macaco (LISPECTOR, 1999, p. 16-17).

Tanto para a personagem do filósofo quanto para a da escritora, a vida deve ser mais do que aquilo que a experiência cotidiana permite. Nietzsche, no prólogo de *Humano, demasiado humano*, após admitir que seus juízos a respeito da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner podem estar errados, questiona hipotéticos interlocutores a respeito de sua particular verdade: “que *podem* vocês saber [...] da falsidade que ainda me é *necessária* para que continue a me permitir o luxo de minha veracidade?... Basta, eu ainda vivo; e a vida não é excogitação da moral: ela quer ilusão, vive da ilusão...” (NIETZSCHE, 2000, p. 8, grifo do autor). A personagem lispectoriana, em *Água viva*, também uma *persona*, apresenta ao interlocutor o desejo de criar uma verdade: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Essa colocação do filósofo diz respeito não somente às possibilidades variáveis do conceito de verdade; mas, também e, principalmente, ao caráter gregário inerente a esse conceito. Pois não há uma verdade em si, mas “ficções eficazes para a manutenção de um certo tipo de vida” (BARBOSA, 2000, p. 114); algo, portanto, relacionado à vontade de poder. A verdade, assim posta, liga-se a elementos que caracterizam a possibilidade do exercício do poder, notadamente, a força, a vontade e a atividade. Em Lispector, esses elementos são característicos, principalmente, das personagens femininas e, já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, Joana, personagem central, busca criar sua verdade a partir de algo não expresso por meio da linguagem: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 2015, E-Pub). Como afirma Barbosa, (2000, p. 118) “[p]oderíamos qualificar esses domínios que não se expressam em palavras como *inconscientes* e, nessa medida, o que se pode chamar de inconsciente remete, de saída, ao *indizível*” — o “sem nome” de Joana.

A crítica de Nietzsche à consciência leva a que se ponha em primeiro plano uma valorização do corpo. A consciência ou, mais especificamente, a má consciência, seria responsável pelo surgimento de conceitos como alma, espírito, razão, eu e até mesmo Deus — instâncias todas fora do corpo. Criticando esse entendimento, o filósofo afirma, no capítulo “Dos desprezadores do corpo”, de *Assim falou Zaratustra*, que “alma é apenas uma palavra para um algo no corpo” (NIETZSCHE, 2011, p. 35). Do mesmo modo, há distinção entre pensar e tomar consciência. Nessa distinção, a razão é identificada ao corpo de tal modo que “[o] corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, 2011, p. 35).

A consciência é identificada por Nietzsche ao senso comum. Um senso comum regrado pela moral e suas abstrações. O filósofo não se cansa de enfatizar o caráter gregário da comunicação humana, do mesmo modo, enfatiza que o ser humano é uma espécie animal. Afirma o filósofo que

[e]ste é o verdadeiro fenomenalismo e perspectivismo como *eu* o entendo: a natureza da *consciência animal* ocasiona que o mundo de que podemos nos tornar conscientes seja só um mundo generalizado, vulgarizado — que tudo o que se torna consciente por isso mesmo torna-se raso, ralo, relativamente tolo, geral, signo, marca de rebanho, que a todo tornar-se consciente está relacionada uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização (NIETZSCHE, 2001, p. 250, grifos do autor).

Similarmente, podemos encontrar na literatura lispectoriana toda uma valorização do corpo. Assim é no conto *O triunfo* (2016), no qual a personagem central, Luísa, vence a angústia ao sentir, no corpo, um progressivo despertar. São sensações que atingem o ápice num banho de água fria. Todo o conto converge para sensações táteis estimuladas pelo sol desde as nove horas da manhã até pouco mais que o meio dia. O corpo é mencionado seis vezes; a primeira vez, logo que o relógio anuncia nove horas da manhã, quando

Luísa continua imóvel, estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro. Um braço cá, outro lá, crucificada pela lassidão. O calor do sol e sua claridade enchem o quarto. Luísa pestaneja. Franze as sobrancelhas. Faz um trejeito com a boca. Abre os olhos, finalmente, e deixa-os parados no teto. Aos poucos o dia vai-lhe entrando pelo corpo (LISPECTOR, 2016, p. 27).

Antes de perceber os acontecimentos do dia, que serão sua angústia e os motivos da intriga do conto, Luísa percebe o dia. É com o corpo que a personagem tem as percepções táteis e a constatação de estar sozinha: “Luísa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia” (LISPECTOR, 2016, p. 27). Mais adiante, na terceira referência ao corpo, a personagem já compreendeu que fora abandonada pelo companheiro. Luísa tem novas percepções da casa e do corpo: “a casa ficara em silêncio. Ela parada no quarto, como se tivessem extraído de seu corpo toda a alma” (LISPECTOR, 2016, p. 29). A sensação de angústia é interrompida pelo processo simultâneo do amanhecer do dia e do despertar do corpo, que se dá pelo trabalho de higiene matinal, que acontece pouco antes do meio dia:

Vai até a pia e molha o rosto. Sensação de frescura, desafogo. Está despertando. Anima-se. Trança os cabelos, prende-os para cima. Esfrega o rosto com sabão, até sentir a pele esticada, brilhante. Olha-se no espelho e parece uma colegial. Procura o batom, mas lembra-se a tempo de que não é mais necessário (LISPECTOR, 2016, p. 30).

Após a higiene, na qual se sugere o erotismo de Luísa numa enumeração de gestos como trançar os cabelos, esfregar o rosto e olhar-se no espelho, a protagonista prepara o desjejum e, logo em seguida, começa suas atividades rotineiras. Como temesse pensar, lança-se ao trabalho doméstico que não impede as sensações do corpo; pelo contrário, intensificadas ao mesmo tempo em que inibe reflexões indesejadas:

Preparou café e tomou-o. E como nada tivesse para fazer e temesse pensar, pegou umas peças de roupa estendidas para a lavagem e foi para o fundo do quintal, onde havia um grande tanque. Arregaçou as mangas e as calças do pijama e começou a esfregá-las com sabão. Assim inclinada, movendo os braços com veemência, o lábio inferior mordido no esforço, o sangue pulsando-lhe forte no corpo, surpreendeu a si mesma. Parou, desfranziu a testa e ficou olhando para a frente (LISPECTOR, 2016, p. 31).

Na sexta e última referência explícita ao corpo, a personagem rompe com a angústia ao despir-se e tomar um banho de água fria no tanque em que lavava roupas. Nota-se uma gradação que se opera desde a lassidão na cama até o corpo erotizado no tanque. O prazer físico do banho imiscui-se ao prazer de pouco antes, quando encontrou a confissão do companheiro que a abandonara. Num bilhete, ele afirma: “Não consigo escrever. Com estas palavras arranho uma chaga. Minha mediocridade está tão...” (LISPECTOR, 2016, p. 30). A protagonista experimenta sensações físicas que culminam no riso:

Luísa terminou a tarefa. Recendia toda ao cheiro áspero e simples do sabão. O trabalho fizera-lhe calor. Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... Subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer. De sua banheira abrangia uma vista maravilhosa, sob um sol já ardente. Um momento ficou séria, imóvel. O romance inacabado, a confissão achada. Ficou absorta, uma ruga na testa e no canto dos lábios. A confissão. Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias (LISPECTOR, 2016, p. 31-32).

Há uma intersecção entre as personagens Luísa e G.H., protagonista do romance *A paixão segundo G.H.* Essa personagem narradora, identificada somente por essas iniciais, segundo Nunes (1995), faz um “itinerário místico” (1995, p. 58). Após esmagar uma barata numa reação instintiva, G.H. confronta-se com o inseto agonizante e,

olhando sua vítima inerte que também a olha, sob o fascínio da barata que a repugna e atrai, o espasmo de uma náusea seca precede o êxtase selvagem que então se inicia, absorvendo G.H. na continuidade alucinatória de uma vida envolvente, em que se vê sendo vista, esvaziada de sua vida pessoal (NUNES, 1995, p. 58).

Desse modo, o prazer manifesta-se fisicamente e Luísa percebe, assim como G.H. — ainda que não expresse em palavras — que as percepções quanto aos acontecimentos da vida dão-se no plano trivial da existência humana. Nas palavras de G.H.: “Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 119).

Indo mais adiante na percepção e representação de acontecimentos que, da mesma forma, se dão no plano trivial, por meio do corpo; os animais — limite inescapável da condição humana — também são representados na obra de Lispector como seres reais.

Como afirma Nunes (1995, p. 129), na obra de Clarice Lispector os animais são seres reais, não alegorias. Desse modo, desfrutam de posição privilegiada em relação aos seres humanos, pois não possuem consciência, vivem pelo instinto. Por exemplo, a mulher do conto “O búfalo”, personagem não nomeada, vai ao Jardim Zoológico para adoecer, sem, contudo, “conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio” (LISPECTOR, 2016, p. 248).

Nesse conto, o instinto posto em evidência é o sexual: a mulher, rejeitada por um homem, quer odiar — em Lispector, no entanto, amor e ódio implicam desejo e, a personagem, na condição de fêmea, procura um “macho”. Apesar do ódio, como diz o conto, é primavera e os animais ao seu redor amam uns aos outros e à vida em atitudes que a irritam. Porém, o encontro com um búfalo possibilita a manifestação do ódio, também do desejo, que a protagonista procura. Trata-se de um animal que ela admite odiar, animal grande, à altura de seu ódio e de sua fúria, ou desejo. Para ela, somente com um búfalo seria possível um combate. De fato, esse combate é descrito no parágrafo final:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 2016, p. 257).

O desfecho é narrado sutilmente. O texto informa que a mulher é “presa ao mútuo assassinato” sugerindo uma singularidade: a morte tanto da mulher quanto do búfalo, ambos agindo por instinto. Como “presa”, a mulher é vítima do búfalo, mas também pôde feri-lo, pois cravou-lhe um punhal. “Antes do corpo baquear macio”, eufemismo para morrer, “a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”. Admitindo tratar-se de um animal verdadeiro, seria crível uma leitura na qual a mulher, após dar vazão ao instinto, descobre que um punhal não é uma arma eficiente contra um búfalo e morre massacrada, vítima da própria fúria. Contudo, há uma polissemia de imagens na qual o búfalo é um símbolo, uma figura que constrói uma metáfora erótica poderosa: Eros e Tânatos, deuses gregos que, em psicanálise, representam as pulsões de vida e morte ou gozo e destruição. Esses deuses estão inseparáveis no plano figurativo e, no conto, compõem uma catarse — purificação figurativa das emoções.

As personagens lispectorianas são predominantemente mulheres. Mesmo em *A maçã no escuro*, ainda que Martim seja a personagem principal empenhada em renunciar a consciência em favor do instinto e romper com a linguagem, quem detém o poder, domina e decide o desfecho da narrativa é Vitória. Essa personagem, oposta a Martim de modo especular, age

como um super-eu repressivo e castrador, mas também como a “fêmea rejeitada” do conto O búfalo. Vitória dá vazão ao ódio, ou ao rancor, e arruína o projeto de retorno ao instinto perpetrado por Martim.

Importante mencionar o procedimento lispectoriano que permite a expressão literária daquilo que Prado Jr. (1989) classifica como impronunciável. Tomando como exemplo a declaração da narradora, não nomeada, do romance *Água viva*: “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado” (LISPECTOR, 1998, p. 82), pode-se refletir, juntamente com Prado Jr. (1989), que na tradição da cultura ocidental o valor artístico predominante sempre foi o belo, não o erro ou o feio. Assim chega-se à conclusão de que, em procedimentos como o de Lispector, “[a] arte é levada, ao contrário, a transgredir os limites do belo e mesmo do que é suscetível de se tornar arte, ela tende a acolher o feio e a ir em direção à antítese da arte, à ‘anti-arte’” (PRADO JR., 1989, p. 27). O propósito dessa escolha narrativa será representar aquilo que não pode ser diretamente representado, como, por exemplo, o infinito, o absoluto; enfim, o sublime. Lispector, continua Prado Jr. (1989), ao propor uma descrição malograda do que não pode ser dito, sugere que, pelo próprio fracasso, a imaginação consiga obter êxito, consiga aludir ou apresentar, “mas de maneira puramente *negativa*, por sua própria impotência para apresentar” (PRADO JR., 1989, p. 28, grifo do autor) conceitos não representáveis.

Se, por um lado, o filósofo Nietzsche, mesmo acreditando ser mais vantajosa uma vida na qual prevaleça o instinto ao invés da consciência, não pode abdicar da consciência; por outro lado, Lispector, em literatura, não tem limitações. Ultrapassando as possibilidades da filosofia, a personagem lispectoriana G.H. explica que uma despersonalização, como aniquilação do individual, não é uma perda impossível, pois a vida prossegue:

A despersonalização como a destituição do individual inútil — a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres (LISPECTOR, 2009, p. 174).

Uma mulher na qual se reconhece todas as mulheres é uma mulher despersonalizada, mas de uma despersonalização com o sentido de perda do ser-para-o-outro em favor de um ganho do ser-para-si; uma mulher que conseguiu abandonar suas características individualizantes para simplesmente ser, no sentido de uma conquista de si mesma. Aquela perda relaciona-se ao fracasso, mas o fracasso que só é alcançado após o trabalho de tentar realizar — trata-se de uma perspectiva de sucesso malogrado. A personagem G.H. afirma que

[n]em todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer.

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo (LISPECTOR, 2009, p. 175).

A mesma reflexão, em especial no que se refere à colocação de que “[m]inhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer”, é apresentada por Nietzsche quando explica, em *O nascimento da tragédia*, o que seria *naïf* [ingênuo] em arte. O filósofo informa que o termo foi cunhado por Schiller e que essa ingenuidade não é algo que possa ser encontrada em qualquer cultura, mas que “nisso só podia crer uma época que procurava pensar o Emílio de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza” (NIETZSCHE, 1992b, p. 38). O *naïf* não é gratuito, antes disso, essa ingenuidade é uma conquista trabalhosa:

Onde quer que deparemos com o “ingênuo” na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento (NIETZSCHE, 1992b, p. 38).

Desse modo a perda, o fracasso, a ingenuidade são transformados em conquistas alcançadas mediante a renúncia de algo que se conquistou e se possui. Como explica Prado Jr. (1989), o que foi renunciado terá pertencido à instância do impalpável, incompreensível, inominável, etc., que não se assinala a não ser por via negativa (PRADO JR., 1989, p. 28). O que se discute é a busca da total aniquilação daquilo que seria acessório na existência humana. O ser humano mais elevado, tanto na filosofia nietzschiana quanto na literatura lispectoriana, é aquele que se desproveria dos impedimentos impostos pelo convívio em sociedade ou, sendo esse desprovemento impossível, é aquele capaz de reconhecer a existência do problema e opor-se a ele no que for possível.

Por fim, intersecções entre a arte e o pensamento filosófico não são fatos desprovidos de literatura, Freud já observava que

[a]penas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque — graças à ilusão artística — efeitos emocionais como se fosse algo real. As pessoas falam, com justiça, do feitiço da arte, e comparam o artista a um feiticeiro. Mas essa comparação é talvez mais significativa do que pretende ser. A arte, que certamente não iniciou como *l'art pour l'art*, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas (FREUD, 2013, p. 90-91).

Talvez haja na concepção de mundo lispectoriana muito de filosofia e, na crítica ao conceito de consciência nietzschiana, muito de literatura —, contudo, nada disso é demérito para qualquer dos dois. Certo é que a filosofia de Nietzsche e a literatura de Lispector compartilham, em muitos aspectos, as mesmas percepções a respeito da psique e da condição humana e fazem, por vias diversas, a mesma crítica à consciência.

OLIVEIRA, N. P. The Free Spirit and the Nietzsche's Consciousness Concept Criticism Related to the Understanding of the World in Clarice Lispector's oeuvre. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10. n. 2, p. 41-54, 2018.

Referências

BARBOSA, M. G. *Crítica ao conceito de consciência no pensamento de Nietzsche*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2000.

FREUD, S. *Obras completas*, v. 16: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Totem e tabu*: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. O búfalo. In: _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. O triunfo. In: _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 27-32.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015. E-Pub.

_____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NIETZSCHE, F. W. *A Gaia Ciência*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Aurora*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PRADO Jr., P. W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de Males*. Campinas, v. 9, n. 1, p. 21–29, 1989. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc>>. Acesso em 10 jan. 2018.

TOMACHEVSKI, B. V. Temática. In: EIKHENBAUM, B. (Org.) et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

Recebido em: 18 mar. 2018.

Aceito em: 25 abr. 2018

Tramas da narrativa: espaço, tempo e inconsciente político

VITOR SOSTER *

RESUMO: Apresenta-se uma análise da introdução do filme *O som ao redor* (Mendonça Filho, 2012) para propor uma compreensão sobre o *foco narrativo*. Frequentemente entendido como sendo o *ponto de vista* de uma narrativa (cf. LEITE, 1999), o *foco* é observado em seu caráter relacional entre o *destinador - autor implícito* e *narrador* - e o *destinatário - leitor/espectador implícito* e *narratário* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996). Essa observação é feita a partir da distinção de elementos constitutivos da narração, desde os mais tradicionalmente estudados como o espaço e o tempo, até aqueles menos considerados como é o caso do *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002). Busca-se, assim, trazer à tona o sentido social das tramas narrativas e de sua relevância para pensar a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Foco narrativo; Narrativa; *O som ao redor*; Ponto de vista.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the introduction of the film *Neighboring Sounds* (Mendonça Filho, 2012) to propose a comprehension of the *narrative focus*. This concept is frequently understood as the *point of view* of a narrative (LEITE, 1999), but this paper stresses their differences, observing the relational character of the *focus* between the *addresser - implicit author* and *narrator* - and its *addressee - implicit reader* and *narratee* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996). This point is made from the distinction of the constitutive elements of a narrative since the ones traditionally studied, such as space and time, up to the ones less considered as the *political unconscious* (JAMESON, 2002). Therefore, the social meaning of the narrative weavings and their relevance to think about the present are intended to be brought to light.

KEYWORDS: Narrative focus; Narrative; *Neighboring Sounds*; Point of view.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: sosterv@gmail.com

Introdução

O estudo, aqui apresentado, é resultado da pesquisa realizada para a composição de minha dissertação de mestrado (cf. SOSTER, 2017) e objetiva trazer alguns apontamentos no sentido de propor uma compreensão para um dos conceitos mais tradicionais dos estudos literários. Refiro-me ao *foco narrativo* que, muitas vezes, é entendido como sinônimo de *ponto de vista*, outro conceito frequentemente empregado em análises de tramas narrativas (LEITE, 1999). A proposta de redefinição do primeiro conceito marca um modo de explicitar o ponto de vista pelo qual a linguagem pode ser compreendida para que o sentido social das narrativas emergja mais facilmente, fazendo com que a crítica ganhe relevância ao buscar compreender a contemporaneidade. Desse modo, busco analisar um fragmento do filme *O som ao redor*¹ (Kleber Mendonça Filho, 2012), inspirado em estudos feitos por críticos literários tais como Antonio Candido e Roberto Schwarz². Parto, dessa maneira, de componentes mais tradicionalmente estudados da trama narrativa como o *espaço* e o *tempo* até chegar naqueles menos considerados como o *inconsciente político*, conceito proposto por Jameson (2002), em obra publicada em 1981.

Consultando Franco Junior (2003), que se fundamenta³ em Aguiar e Silva (1988)⁴ e Leite (1999)⁵, encontramos uma definição bem estabelecida, nos estudos literários, para a *focalização*, que corresponderia

à posição adotada pelo *narrador* para narrar a história, [isto é] ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo *narrador* para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A referência à visão, aqui, não é casual. O *foco narrativo* evidencia o propósito do *narrador* (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41).

Para o propósito explicitado acima, portanto, cabe reter dessa noção tradicional que a *focalização* é produto de, pelo menos, um *foco narrativo*. Na análise de *O som*, como será demonstrado adiante, fui levado a observar que o *foco narrativo* pode ser entendido como resultante de uma relação entre as instâncias envolvidas na produção (*autor implícito* e *narrador*) e recepção (*leitor implícito* e *narratário*). Ao responderem ao que é posto, na narração, pelo *autor implícito* e pelo *narrador*, o *leitor implícito* e o *narratário* ocupam uma posição ativa,

¹ Doravante, *O som*.

² Refiro-me, especialmente, aos textos “De cortiço a cortiço” (CANDIDO, 2010), publicado originalmente em 1992 e “Radicalismos” (CANDIDO, 1988). Também foram tomados como fonte de inspiração os livros *Sequências Brasileiras* (SCHWARZ, 1999) e *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2012), originalmente publicado em 1977.

³ Indico, em nota de rodapé, as referências bibliográficas citadas pelos autores lidos para a escrita deste artigo. Para as referências bibliográficas citadas diretamente, conferir a seção “Referências”.

⁴ Trata-se da 8ª edição de *Teoria da literatura*, livro publicado por Vítor Manoel de Aguiar e Silva pela editora Almedina em 1988.

⁵ Trata-se de *O foco narrativo*, livro publicado originalmente por Lígia Chiappinni Moraes Leite pela editora Ática em 1985.

estabelecendo um *foco* que nem sempre corresponde completamente ao esperado pelas instâncias de produção da narrativa. De todo modo, o momento histórico estará sempre marcado no modo como a trama é *focalizada*, isto é, no modo como sua materialidade é percebida ao formar um sistema significativo.

Se há materialidade linguageira, há forma e, para o crítico, mais importante do que se perguntar diretamente sobre *o que* ela significa, deve-se considerar *como* ela significa para que se possa atravessar a transparência da produção analisada e seja possível discutir aspectos mais opacos sobre os quais o mundo social atua. Obviamente, manifestações linguageiras não são o mundo, elas estão nele e falam dele a partir de seus recursos. Por isso, é necessário compreendermos o funcionamento da linguagem para que possamos refletir sobre o que está envolvido no processo de produção de sentidos que parte, por sua vez, de relações sociais e tem papel ativo da produção dessas mesmas relações.

No caso específico das narrativas, não são os fatos em si relatados que importam, mas é a forma de significação de uma experiência social no mundo que pode ser apreendida. A trama narrativa conta mais do que aquilo que o *narrador* pretende, já que se utiliza de um material, a linguagem, que é um fato social. Por mais verossímil e realista que uma narrativa possa ser, o mundo não estará na transparência do que é dito, mas nos interstícios daquilo que é ostensivamente notado, ou seja, o grau de compreensão da trama será determinado pela *focalização* estabelecida. O papel do crítico consiste em explicitar os elementos envolvidos na produção de um *foco narrativo* para que a relação entre dada narrativa e o mundo seja trazida para a intelecção e esse mesmo mundo possa ser melhor compreendido. Os sentidos focalizados em um dado texto, portanto, podem se abrir para além do que está explicitamente dado em seu sistema circunscrito.

Logo, para dar continuidade a essa discussão, organizo-a do seguinte modo: primeiramente apresento, em linhas gerais, a fábula narrativa de *O som* e alguns conceitos básicos que servirão de instrumento para a análise. Em seguida, desenvolvo uma análise da introdução do filme, buscando reter alguns elementos que se tornam relevantes para que possa, por fim, propor uma nova leitura para o conceito de *foco narrativo* de modo a esboçar alguma contribuição para uma leitura crítica de narrativas em que seu significado social seja considerado para além daquilo que se apresenta ostensivamente.

Apresentação do material de análise e de alguns conceitos fundamentais

O filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) pode ser considerado como o resultado de uma observação atenta do cotidiano vivido pelos diferentes matizes da classe média brasileira contemporânea. No entanto, ainda que atenta e eficaz na desnaturalização do olhar, seu ponto de vista não escapa totalmente das marcas ideológicas da classe social observada. Quanto à estrutura geral e à sinopse, pode-se dizer que, no filme, a narrativa é organizada inicialmente numa introdução, cuja estrutura exhibe fotos e gravações que parecem ter como objetivo documentar dois lugares e momentos distintos: o campo no passado e a

cidade no presente. Na sequência do filme, há três partes narrativas ficcionais intituladas, respectivamente: “Cães de Guarda”, “Guardas Noturnos” e “Guarda-Costas”. Nessas partes, campo/cidade e passado/presente se misturam e constituem a matéria com a qual o conflito e sua solução, por vezes irresoluta, são constituídos. A solução aludida é a da revelação do guarda-noturno Clodoaldo como sendo filho de um pequeno proprietário de terras, há décadas morto a mando de Francisco, grande proprietário, que, no presente da narrativa, é dono de boa parte dos imóveis da rua onde Clodoaldo trabalha. A revelação de Clodoaldo, feita diante de Francisco, ocorre inesperadamente, instaurando uma tensão repentina pela vingança iminente, enfatizada por um corte abrupto da cena. Na sequência, uma situação completamente disparatada: Bia, uma dona de casa, vizinha de Francisco, acende bombas com a família na varanda de casa para atormentar o cão da casa vizinha que a atormentava frequentemente com seus uivos. O som dos estouros das bombas sugere a junção desse estrondo com os estampidos dos possíveis tiros disparados na cena anterior.

Entretanto, como já dito acima, ficar apenas naquilo que se apresenta como o mais explícito é pouco para um estudo que se propõe como crítico. Considerar apenas as intenções do diretor de criar um filme que dialogasse com um público identificado mais à esquerda no espectro político também não ajudará muito, já que a proposta é refletir sobre a organização social a partir do texto (no caso, audiovisual) e não o contrário. Por esse motivo, também não será de muita ajuda considerar a “aura” criada ao redor do diretor, principalmente, pela crítica publicada na imprensa. Será muito mais relevante concentrarmo-nos, inicialmente, no que diz Booth (1996) em seu texto de 1961 a respeito do *autor implícito*, que cria as “normas” internas da narrativa, ligadas a certos valores que, em sintonia com os de seu tempo, atingiria a verossimilhança. Como Cevasco (1985) observa, temos aí uma mudança em relação a críticos anteriores como Lubbock e Friedman, que apostavam no realismo mimético das obras. Em Booth, a busca é transferida para a transmissão de valores (CEVASCO, 1985, p. 40). Assim sendo, o público ideal (o leitor projetado) é aquele que compreende as normas e seus valores e se projeta como o “público implícito” da obra. Como Booth afirma, “de acordo com o ponto de vista do autor, uma leitura bem sucedida de seu livro reduzirá a zero a distância entre as normas essenciais de seu *autor implícito* e as normas do leitor esperado” (BOOTH, 1996, p. 181)⁶. Logo, como exercício crítico, a tarefa aqui será não necessariamente a de aderir a essas normas, mas de compreendê-las dentro da conjuntura histórica que as originou.

Ainda no que diz respeito a esses valores, há outra categoria analítica relacionada: a do *ponto de vista*. Como já dito, Cevasco (1985) elenca duas acepções para o termo: Lubbock⁷ (1976) o considerava como um método narrativo, Friedman⁸ (1967) o via como a forma da narrativa em si (p. 24). Em Booth (1996), como acabamos de ver, o *ponto de vista* se associa aos valores, o que parece ser mais útil para a análise aqui empreendida. No entanto, em Xavier

⁶ Tradução nossa de: “From the author’s viewpoint, a successful reading of his book will reduce to zero the distance between the essential norms of his author and the norms of the postulated reader” (BOOTH, 1996, p. 181).

⁷ Trata-se de *A técnica da ficção*, livro de Percy Lubbock, traduzido por Octávio Mendes Cajado e publicado pelas editoras Cultrix/Edusp em 1976.

⁸ Trata-se de “Point of view in fiction”, texto de Norman Friedman, publicado no livro *The theory of the novel*, editado por Philip Stevick e pela editora The Free Press em 1967.

(2003), encontramos uma definição que é ainda mais precisa para o cinema e, portanto, mais próxima do objeto a ser aqui analisado. Ele considera dois sentidos para a expressão *ponto de vista*: o primeiro se relaciona com as escolhas formais que marcam um *ponto de vista* espacial para a produção audiovisual; o segundo é ligado ao âmbito da valoração, assim como já previsto em Booth (1996). De certa forma, a definição de Cevasco (1985) considera os dois sentidos propostos por Xavier (2003, p. 86-87), mas, neste último autor, o aspecto espacial parece muito mais claro e aplicável à leitura de *O som*. Portanto, ambos os sentidos previstos por Xavier se concretizam não pelo *autor implícito*, mas pelo *narrador* audiovisual, instância a articular explicitamente a narrativa de modo mais ou menos opaco, quer dizer, com uma complexidade variável.

Nesse sentido, o *narrador* estaria presente na composição do filme, diferentemente do que está previsto em Friedman (2002) que compunha um contínuo em que ele dispunha toda uma tipologia do que ele chamava de *ponto de vista*. A tipologia variava daquilo que seria o máximo “narrar”, o autor onisciente intruso, até o máximo “mostrar”, a câmera. Seguindo essa conceituação, estaríamos aceitando que a narrativa feita pela câmera pudesse ser neutra. Essa inadequação também foi notada por Leite (1999, p. 62). Logo, voltando à questão do *narrador* para situá-lo num modelo analítico, consulto Casetti e Di Chio (1996) em obra de 1990. Eles, estando mais próximos da argumentação estruturalista de Genette⁹, propunham que os filmes devessem ser analisados assim como textos verbais (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 11). Se um filme é um texto, ele serve para a comunicação e, se há comunicação, há um emissor e um receptor (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p.12). Levar em consideração essa relação num filme como *O som*, que constantemente requer de seu público uma postura participativa para completar as lacunas criadas, tem sua relevância. Atribuindo a figura extratextual do emissor ao coletivo que cria o filme e a do receptor ao público real que vê o filme, os autores distinguem dois agentes linguageiros: o *destinador* e o *destinatário*, respectivamente. Por sua vez, eles compreendem dois níveis: no primeiro, temos o *autor implícito* a dar a lógica da narrativa e o *espectador implícito* (ou *leitor implícito*) a dar a chave de leitura (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 226); no segundo, temos o *narrador*, relacionado à materialização textual da narrativa, que coloca o *narratário* em um dado lugar no processo comunicativo, isto é, a figura do *narratário* seria o papel a ser desempenhado pelo *leitor/espectador implícito* que irá guiar a compreensão do receptor real (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 228-230).

Observemos, na sequência, como essas categorias nos auxiliam no estudo de uma trama narrativa.

Análise

Como exemplo de aproximação da trama, analiso apenas a introdução de *O som* por considerá-la como condensadora das linhas de força da narrativa como um todo.

Começemos pelo que há de mais descritivo, seguindo a ordem de aparição dos

⁹ Trata-se de *Figures III*, livro de Gérard Genette, publicado pela editora Seuil em 1972.

elementos no longa-metragem: de início, os elementos oferecidos pelo *narrador* são mínimos - tela preta, dedicatória e créditos. Desde o começo, não se busca esconder a intervenção de um *destinador* (categoria a contemplar o *autor implícito* e o *narrador*) que, num primeiro momento, por meio de sugestões sonoras, busca envolver seu *destinatário* (*leitor/espectador implícito* e *narratário*). Ouvem-se, então, pássaros, grilos, talvez um galo. Instala-se, assim, um espaço rural por meio de uma paisagem sonora. Então, ouvimos um veículo motorizado (Um caminhão? Uma escavadeira?). Sonoramente, ele se aproxima, chega a quase silenciar os ruídos da natureza e, na sequência, se distancia. Entretanto, o veículo deixa um rastro no som: uma pulsação artificial ecoa e se mistura aos sons rurais e do motor. A transformação gera uma tensão a sugerir aos espectadores um mal-estar. Na sequência, no plano visual, são informados os nomes dos atores, em caixa alta, e de seus respectivos personagens, em caixa baixa. Com isso, o *narrador* anuncia que estamos prestes a acompanhar uma história fictícia e que, ao que parece, é hierarquicamente menor em relação à realidade. No plano sonoro, como um possível comentário sobre a lista apresentada e como desdobramento do mal-estar gerado pela pulsação da primeira sequência, segue-se para a composição musical de Serge Gainsbourg, “*Cadavres em série*”¹⁰, cadáveres em série. A peça é uma espécie de colagem com duas partes bem distintas: uma primeira sequência melódica com instrumentos de sopro, em compasso binário, a lembrar uma anúncio fúnebre e uma segunda sequência rítmica percussiva, em compasso quaternário¹¹. Entretanto, para os créditos dos atores e personagens, apenas a anúncio fúnebre é tocada. A tela na cor preta, comumente atribuída ao luto, comportando os escritos em branco, e o tom melancólico do fragmento sonoro podem indicar que se está falando de uma realidade agonizante. A propósito, por parte dos personagens, é notável, durante o filme, a falta de emoção – em boa parte das situações, encontram-se apáticos, “semi-mortos”. Esse traço, já notado por Escorel (2013), pode ser entendido como tendo referência ao “clima de ‘modorra’ (popularizada por Gilberto Freyre como a hora da sesta em Pernambuco)” (SILVA, 2015, p. 112), isto é, a forma pela qual a narrativa vai se apresentando tem a capacidade de mimetizar o próprio caráter dos personagens.

O padrão sonoro, então, se altera bruscamente, assim como o plano visual. Bumbos retumbam. A tela torna ao preto absoluto. Criam-se as condições necessárias para o efeito de suspense. Rufos, em timbre grave, formam a base percussiva num *moto perpétuo*¹² em andamento lento, isto é, por toda a duração desta sequência musical, não há nenhuma alteração

¹⁰ Essa música faz parte da trilha sonora do filme *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), filme ítalo-francês que narra uma história de vingança.

¹¹ Uma sequência de percussão muito semelhante, se não idêntica, pode ser encontrada também na trilha de *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968) sob o nome de “Batucada *meurtrière*”. No filme brasileiro *A Grande Cidade: as aventuras de Luzia e de seus três amigos chegados de longe* (Cacá Diegues, 1966), a mesma sequência pode ser ouvida, ainda que não haja atribuição de título nem de autoria para ela nos créditos. Nesse filme, a sequência sonora mencionada é o tema principal do personagem Jasão, um vaqueiro nordestino que vive do crime no Rio de Janeiro. Quando o personagem está prestes a atacar, a música é executada.

¹² Também conhecido como “moto contínuo”, é entendido, em obra de 1876, como “um movimento contínuo, a repetição constante de uma figura musical particular ou de um grupo de figuras (STAINER; BARRET, 2009, p. 297). Tradução nossa de: “*Moto continuo: continuous motion, the constant repetition of a particular musical figure or group of figures*” (STAINER; BARRET, 2009, p. 297).

em sua estrutura rítmica. Sobre essa base, o primeiro grupo percussivo a se sobrepor é aquele dos timbres mais agudos. Por fim, entram os instrumentos de timbre médio a avolumar ainda mais a massa sonora. Cada instrumento (como a castanholha, o chocalho, o pandeiro, a conga e o bongô), tanto no grupo dos agudos quanto no dos médios, apresenta uma célula rítmica específica, sem destoar da base¹³. O padrão rítmico da música, portanto, permanece o mesmo, mas o volume sobe na mesma proporção que a expectativa do público à espera de que algo impactante ocorra e marque uma mudança no padrão apresentado.

Sobre a questão da expectativa do público, é bom lembrar que ela se pauta na experiência de sua vida cotidiana (de classe média) e, particularmente, na familiarização com convenções da linguagem audiovisual (BORDWELL; THOMPSON, 2013¹⁴, p. 116), em especial, as do estilo hegemônico, hollywoodiano. Entretanto, a montagem que acabamos de apresentar já deixa claro que não se trata de uma linguagem apaziguadora à moda norte-americana: a progressão musical associada a uma série de fotografias em preto e branco instiga mais uma vez o público a estabelecer alguma relação entre os planos. É a primeira vez que o espectador toma contato com imagens, mas diferentemente do que se está habituado em filmes, elas não estão em movimento. Nelas, vemos grandes propriedades rurais, pessoas humildes e trabalhadores do campo, enfim, imagens com alusões a um imaginário de um passado indistinto de nosso país que vaga da vida pública ao cotidiano privado, entre o período colonial escravocrata até o início dos anos 60, época das Ligas Camponesas no Nordeste e do registro das imagens (cf. figura 01, apresentada a seguir), como enfatiza Rabello (2015): “[...] nalgumas delas [das fotos iniciais], senão todas, parecem ter como referente a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada por Celso Furtado em 1959, a pedido de Juscelino Kubitschek” (p. 164).

Retornando, então, para os primeiros segundos do filme, nota-se que, desde o início do longa-metragem, uma narrativa é sugerida por meio dos sons. Observemos aquele início anterior à marcha fúnebre: uma história genérica nos é contada. Trata-se da deturpação de um meio natural devido à chegada de um elemento “civilizador”. Essa é uma história tornada presente para o público. Não é posta como um relato do passado remoto, mas marcada em nosso presente, uma vez que a marca da mudança se dá pelo som de um veículo motorizado (ao que parece, haveria a reprodução no presente de uma base pretérita). Esses primeiros segundos lançam os princípios formais da narrativa que, associados a conhecimentos prévios do espectador, apontam para um percurso histórico vago que marca a intervenção do homem no espaço em que vive.

¹³ Agradeço a Lourenço Chacon pela ajuda com a análise técnica da composição de Gainsbourg e a Bruna Iodice por me fornecer o nome dos instrumentos usados nessa mesma peça.

¹⁴ Obra publicada originalmente em 2010.

Figura 01 – Imagem de uma sede da fazenda apresentada na introdução do filme



Fonte: fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Analisemos os dois planos simultâneos em ação nesse início: no visual, dados expressos verbalmente – intervenção explícita; no sonoro, uma história é construída, aparentemente, por meio de um registro diegético (com uma pequena intervenção sonora pulsante), mas que se mostra, na sequência, como sendo todo extradiegético, isto é, resultado igualmente da intervenção do *autor implícito* via *narrador*, já que não há sincronia com o plano visual e, quando ele é aberto para imagens propriamente, o som já será outro e a imagem será fotografada e não registrada em movimento. De todo modo, um clima de suspense surge e é nessa sensação criada que o título do filme nos é apresentado. É uma síntese da experiência até então oferecida, envolvendo *narrador* e *narratário*: o som ao redor. O veículo, com sua carga simbólica, perturba sonoramente a situação de equilíbrio inicial e nos leva à sugestão de morte com *Cadavres en série*. A transformação dessa última peça em uma marcha, cujo volume crescente nos dá a ideia de aproximação, tal qual o veículo que se aproximou, nos indica talvez uma espécie de resposta à morte e à perturbação da ordem inicial.

A execução da marcha crescente coincide com a exibição das primeiras fotografias e, como bem notou Dias (2013), a primeira delas é a de uma cerca, delimitação de um espaço privado como seguimento da agonia de uma (um tipo de) vida, como a trilha sonora de Gainsbourg sugere. Não há como não lembrar da história contada no filme que subjaz ao longo de todo o enredo e só surge explicitamente em seu desfecho quando Clodoaldo revela sua identidade, anunciando ser o filho de um proprietário de terras, provavelmente pequeno, morto a mando do grande proprietário Francisco. Aproveito a menção ao *enredo* para distinguir esse termo de outro conceito, o de *história*, seguindo os críticos de cinema Bordwell e Thompson (2013): “O termo *enredo* é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos” (p. 147). Para eles, a *história* diria respeito a toda a ação diegética, não necessariamente representada (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 147). Apesar de entender *história* de modo mais amplo, julgo a distinção útil para definir a que me refiro quando uso o termo *enredo*.

Retornando à análise da trilha sonora, a inserção dos instrumentos de timbre médio pode ser entendida como uma metáfora para os próprios núcleos de personagens de classe média a preencher a trama em suas específicas espacialidades e temporalidades que não instauram uma base rítmica na narrativa, mas, ao contrário, seguem aquela surgida pela tensão histórica entre as classes mais baixa e mais alta. Ao que parece, o arranjo sonoro posto pelo *narrador* traz consigo sentidos mobilizados pelo *autor implícito* que propõe um sentido de leitura para dado *leitor/espectador implícito*, que se manifesta num *narratário* específico.

A marcha crescente se desfaz, do mesmo modo que o desfecho do filme deixa em aberto se a vingança se concretizou ou não; também assim, num nível de leitura mais amplo e histórico, indicado por Rabello (2015), como se desfez o projeto de país aludido pelas imagens da época da Sudene quando Celso Furtado “considerava indispensável integrar os setores atrasados do país ao modelo avançado, no esforço de superar o que se considerava tanto o dualismo interno do país quanto sua condição periférica no concerto das nações” (RABELLO, 2015, p. 164).

Há, ainda, que se considerar outro aspecto dessa dissipação do desfecho, que irá reverberar pelo filme com a suspensão das cenas assim que chegam a um alto ponto de tensão: o *ponto de vista* que guia as escolhas feitas pelo *narrador* é simultaneamente a expressão de um desejo e de uma ameaça, seja num nível de leitura mais transparente, seja num mais opaco. Em produções hollywoodianas, num nível mais transparente, fica muito claro o desejo como motor a impulsionar a trama. Bordwell e Thompson sintetizam: “uma personagem quer alguma coisa”. Isto é: “o desejo estabelece um objetivo e o percurso do desenvolvimento da narrativa muito provavelmente será o processo de alcançar esse objetivo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 179). No entanto, uma vez que *O som* não se caracteriza meramente como uma produção para a indústria do entretenimento, ele também se estrutura a partir da ameaça, atravancando explicitamente o desenvolvimento da trama. A mesma cadência que nos leva à expectativa de uma experiência envolvente de causa e consequência linear rumo ao retorno à situação de equilíbrio inicial é o ritmo que trai essa expectativa e mantém a tensão, com variações, por meio dos cortes que inibem os desfechos repetidas vezes. No caso da trilha dos primeiros minutos do filme até aqui discutidos, tivemos, como elementos tensivos, o pulsar artificial, a marcha fúnebre e a percussão (e logo na sequência, o bate-estaca e o uivo no início da primeira parte do filme). A resolução desejada dessa tensão sonoramente instalada significaria também a ameaça da dissolução do próprio *ponto de vista* do *autor implícito* que, por sua vez, revela, nesse procedimento de frustração repentina do tensionamento, a intenção de pôr o *leitor/espectador implícito* numa posição reflexiva ao criar um contraste entre um movimento narrativo convencional e sua visão do que seria uma forma narrativa autêntica para a contemporaneidade brasileira.

Em determinada passagem de Bordwell e Thompson (2013), os autores distinguem, na materialidade da linguagem audiovisual, dois tipos de *ponto de vista*, o óptico e o sonoro (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 169). Como a perspectiva desses autores se aproxima muito da própria perspectiva dos filmes por eles analisados, quer dizer, das produções hegemônicas norte-americanas, a dimensão considerada é a da proximidade do *ponto de vista*

narrativo com uma determinada percepção subjetiva de algum personagem, algo próximo do que é defendido por teóricos clássicos das narrativas como James e Lubbock (LEITE, 1999) e que, por sua vez, envolve o espectador de modo não reflexivo (quando muito, encaminham para algum lugar comum da crítica social). No caso de *O som*, as estratégias do *narrador* se encontram entre uma estética convencional e outra, mais “autoral”, crítica, como distinguem muitos críticos de cinema e acadêmicos. Pensando nessa posição intermediária, poderíamos considerar viável uma compreensão dupla do *ponto de vista* do *autor implícito*. Por um lado, sendo mais amplo do que o do *narrador*. Basta pensarmos no caráter genérico dessa história sonora contada pelo *narrador*, mas que é, para o *autor implícito*, como um antecipador da própria trama. Por outro, sendo tão restrito quanto o do *narrador*, haja vista a posição de classe escolhida e partilhada pelo *narratário* e *leitor/espectador implícito* esperado. No filme, ainda que tenhamos a definição de protagonistas individualizados, a subjetividade deles é, em certa medida, esvaziada pela recorrência das experiências que ecoam nos esquetes com personagens relativamente soltos em relação aos núcleos principais, mas que se relacionam com esses núcleos pelo comportamento comum de classe. Essa generalização da experiência, possivelmente proposital, por outro lado, acaba por ter uma consequência possivelmente impensada: o silenciamento de outras perspectivas de classe que também influiriam no narrado.

Ainda seguindo os apontamentos feitos por Bordwell e Thompson, a forma fílmica é entendida como um sistema (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 109), ainda que, diferentemente dos autores, entenda esse sistema como dado a partir de uma relação com o público, atravessada pela história. *História* entendida aqui como “aquilo que machuca, ela é aquilo que nega o desejo e põe limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto para a coletiva, cujas ‘espertezas’ se transformam num revés ameaçador e irônico em relação à intenção explícita” (JAMESON, 2002, p. 88)¹⁵.

Portanto, voltando a Bordwell e Thompson (2013), é possível distinguir um padrão básico para narrativas cinematográficas que se pauta na produção de padrões de variação, o que teria a ver com o já observado na trilha sonora dos primeiros minutos do filme de Mendonça Filho. Além da *similaridade*, da *repetição*, da *diferença* e da *variação* (elementos-chave para a criação de paralelismos), a *função*, o *desenvolvimento* e a *unidade/não-unidade* são princípios gerais considerados na elaboração cinematográfica (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 127). Quando pensamos na *função*, levamos em conta a motivação do elemento em relação a outros (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 128). Por exemplo, o som do veículo motorizado só ganha sentido e função ao quebrar a ordem rural estabelecida e deixar como rastro uma pulsação. Já o *desenvolvimento* tem a ver com a progressão dos elementos na trama e a constituição de um padrão narrativo, de uma *unidade* que, para os autores, nem sempre é perfeita (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 134-138). Já sobre *similaridade* e *repetição*, por um lado, e *diferença* e *variação*, por outro, podemos dizer que se permanecêssemos apenas no primeiro par, teríamos, em *O som*, a “cena sonora” inicial restrita à situação de equilíbrio

¹⁵ Tradução nossa da seguinte passagem: “*History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its ‘ruses’ turn into grisly and ironic reversals of their overt intention*” (JAMESON, 2002, p. 88).

em que se ouvem ruídos de pássaros e insetos. Não teríamos, portanto, a produção de uma narrativa, mas a construção de uma “cena sonora” estável, já que, ao menos de um *ponto de vista* estrutural, uma narrativa é “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 144).

Retomando: quando, no filme, se introduz o veículo, quer dizer, o elemento urbano, temos uma quebra que gera uma pulsação regular, mesmo que ainda acompanhada da “cena rural”. Desse ponto, somos levados a uma marcha fúnebre; constitui-se uma nova quebra, em que ainda ressoa vagamente a “cena” inicial. Então, instaura-se outra mudança: de uma marcha fúnebre para uma marcha acompanhada de imagens de uma época em que era possível acreditar na mudança social. O arranjo cresce e, mais uma vez, temos um novo corte. O que parece termos aí, portanto, é um jogo de criação de expectativa e redirecionamento da mesma de modo a criar um padrão de variação no filme.

Essa regularidade também é encontrada na transição da peça de Gainsbourg para os sons da parte seguinte à exibição das fotos. Mesmo estando em outra situação, a cadência da música tem sua continuidade no monótono bate-estaca que ressoa. A passagem entre essas duas situações nos mostra um traço formal a se repetir no filme: a simultaneidade entre a continuidade de algum elemento e sua interrupção com irrupção do novo (seguindo sempre, porém, o padrão organizativo do velho).

No momento em que já se apresenta a última fotografia, a sobreposição de instrumentos é máxima. O exibidor das imagens (tal como um *narrador*) parece indicar que estamos próximos a um clímax, já levando em conta a experiência prévia cinematográfica. No entanto, um corte tanto no plano visual quanto no sonoro ocorre. Da paralisia das fotografias em preto e branco, vamos para o colorido de uma cena ágil de crianças brincando num condomínio, onde se escutam ruídos de construção civil, conferindo continuidade, ainda que em chave monótona, ao compasso sonoro dos bumbos que até então se escutava.

A câmera acompanha um menino de bicicleta e uma menina de patins. Mais uma vez, são poucos os elementos sonoros, estabelecendo uma sequência paralela com o padrão sonoro construído até aqui. Logo em seguida, no entanto, os sons, conforme o padrão visto, crescem. Inicia-se por sons diegéticos: o bate-estacas e o ruído de crianças brincando que se torna mais volumoso quando a menina de patins adentra a quadra do condomínio. O ruído aumenta com a reverberação de um som artificial extradiegético, posto pelo *narrador*, e o de uma esmerilhadeira, som diegético, mas de fonte ainda invisível para os espectadores. O som extradiegético e a esmerilhadeira tem seu volume aumentado, enquanto que o do bate-estaca e das crianças é mantido pelo *narrador*. O mal-estar é patente. Se pensarmos na noção de variação no que tange à construção espacial, notamos a mudança brusca do amplo espaço rural – marcado também pelo tempo pretérito registrado pelas fotografias – para o espaço circunscrito da área de lazer de um condomínio (cf. figura 02, a seguir). As fotos evocam espaços cheios de história ao ritmo do batuque afro-brasileiro. Ressalta-se, nesse ponto, que a relação com a escravidão fica muito mais clara a partir do som ouvido do que apenas pelas imagens mostradas. São traços como esses que vão indicando a presença de um sentido, nem sempre tão explícito, da relação a ser construída entre *autor* e *espectador*

implícitos. Com a mudança da cena para o condomínio, temos um aparente esvaziamento da profundidade histórica da situação que é comprimida metaforicamente ao som do bate-estaca. Esse esvaziamento, lido como ausência de uma utopia transformadora, é observado por Nagib (2013). Relembrando o que Gilioti, num passo adiante, diz: a manipulação do som seria a estratégia responsável para o alargamento do horizonte histórico daquilo que é mostrado pela imagem (GILIOTI, 2013, p. 11).

Figura 02 – Garota de patins chega à quadra (“playground”) cercada de grades, sob a vigilância de empregadas uniformizadas em condomínio de classe média.



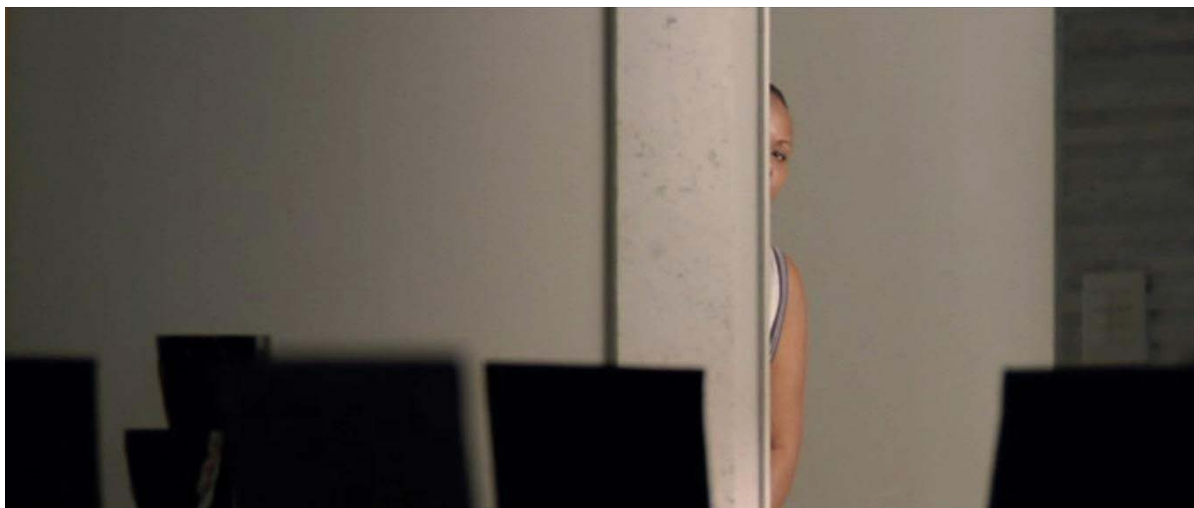
Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Sobre essa estratégia, concordo que o som e a imagem podem ter esses efeitos, mas não só. Se tomarmos o som do bate-estaca ou o enquadre da empregada de Dinho entreouvindo a discussão entre ele e seu primo João na primeira parte do filme (cf. Figura 03, a seguir), teremos encontrado exemplos de situações opostas àquelas previstas por Gilioti, isto é, da dimensão sonora comprimindo sentidos e da dimensão visual, ampliando. A cadência monótona da batida da última parte da introdução evoca um estado uniforme, estável tal qual o *status quo* - comprimindo a dimensão temporal. Por outro lado, a empregada, que se ausenta da sala, durante a discussão do patrão, e o espia, evoca a presença da mulher escrava e de sua posição ambígua na família do senhor, entre ser considerada como um objeto externo, mas também como pessoa que participa ativamente da vida particular de seu dono (FREYRE, 1992¹⁶) – ampliando a dimensão temporal. Entretanto, a favor da afirmação de Gilioti, vale registrar que a testemunha ocular é também testemunha auditiva. Ou seja, a própria imagem faz pensar que a empregada não só vê, mas também ouve, a discussão de seu patrão com João. E a cena completa, em que ela vê e parece ouvir como música, partilha o testemunho com o espectador, permitindo, a este último, o alargamento do horizonte histórico do entrevero.

¹⁶ Obra originalmente publicada em 1933.

Voltando à última parte da introdução de *O som*, a técnica utilizada nela para envolver o espectador do filme também diz respeito ao tempo e ao espaço que constam como “ponto de chegada”. O tempo é aquele contemporâneo ao público atual. No espaço, encontramos símbolos do cotidiano da classe média: carros numa garagem, grades protegendo a propriedade privada, o espaço constricto destinado ao lazer e à empregada doméstica. A câmera vem no rastro de crianças, prováveis moradoras do condomínio onde estão e filhas de algum patrão ou de alguém pertencente à mesma classe social que emprega as babás apresentadas nessa área circunscrita. O *narrador*, ao chegar à quadra com a garota, vai aos poucos passando pelas crianças em direção às empregadas. Esse olhar da câmera, acompanhado de todo o ruído ao redor e parecendo dirigir-se a uma de suas fontes sonoras, indica que algo não vai bem, ainda que, apenas pela imagem mostrada, os personagens pareçam não notar nada de errado. As crianças, cercadas pelas grades do condomínio, ao contrário, se mostram curiosas ao ver um homem do outro lado da rua, também cercado por grades, a instalar novas grades em uma janela (cf. figura 04, adiante).

Figura 03 – Cleide entreouve discussão de seu patrão com João.



Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Vale também notar que as empregadas mostradas não são todas negras, o que não permitiria um paralelo simplista com o regime escravocrata do Brasil colonial. Inclusive, ao consultar o diário de viagem do inglês Henry Koster (1816), que viajou pelo nordeste do país já no fim do período colonial, encontramos referências a trabalhadores pobres e livres, que não eram exclusivamente negros, e proprietários de plantações de cana-de-açúcar, que não eram necessariamente brancos¹⁷. Essas nuances ganham destaque no olhar do *narrador*. As

¹⁷“To the South, beyond the wood through which I passed in coming to Jaguaribe, are the lands of Paulistas; and to the West and North West are excellent cane lands, belonging to a religious lay of brotherhood of free negroes of Olinda, which were tenanted by and subdivided among a great number of persons of low rank, whites, mulattos, and blacks” (KOSTER, 1816, p. 215). Tradução nossa: “Ao sul, depois da mata pela qual eu passei, vindo de Jaguaribe, estão as terras dos Paulistas; e a oeste e noroeste, há excelentes plantações de cana-de-açúcar, pertencentes a uma comunidade religiosa de leigos negros livres de Olinda, ocupadas e subdivididas com um grande número de

empregadas não são apenas negras e as patroas, como descobriremos já na primeira parte do filme, não são todas brancas. A relação proposta, pelo que se vê, está mais ligada a posições sociais e de um movimento histórico do campo para a cidade e vice-versa, não descartando relações de poder que se conservam sob a normalidade com que os personagens lidam com o cotidiano presente.

Figura 04 – Crianças observam instalação de grades em quadra de condomínio.



Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

O som a embalar a situação cotidiana comenta a descontração das crianças brincando e das empregadas conversando umas com as outras. O aumento do volume do som extradiegético e o da esmerilhadeira atormentam o espectador como se fossem ecos da inquietação subjacente dos pais daquelas crianças a justificar a presença ostensiva das grades. A cadência do bate-estaca comprime uma porção de um terreno vizinho¹⁸. Do mesmo modo,

peçoas pertencentes a classes mais baixas, brancas, mulatas e negras” (KOSTER, 1816, p. 215). Ou também em outro trecho, ao esclarecer o leitor a quem ele se refere pelo termo “*free people*”, isto é, “peçoas livres”: “[...] *I do not include the planters of large property, for their acquirements are often times considerable; and the Indians too are quite separate, owing to their degraded state; however I include the white persons of small property: it is surprising, though extremely pleasing, to see how little difference is made between a white man, a mulatto, and a creole negro, if all are equally poor and if all have been born free. I say surprising, because in the English, French, and Dutch colonies, the distinction is so decidedly marked; and among Spaniards, lines are even struck between the several shades of colour*” (KOSTER, 1816, p. 317). Tradução nossa: “[...] eu não incluo os proprietários das grandes propriedades, já que suas aquisições são frequentemente consideráveis; e os indígenas são também bem separados devido ao estado de degradação deles; entretanto, eu incluo os brancos, donos de pequenas propriedades: é surpreendente, e até extremamente prazeroso, ver a pouca diferença que é feita entre um branco, um mulato e um negro se todos forem igualmente pobres e se todos nasceram livres. Eu digo surpreendente porque nas colônias inglesas, francesas e holandesas, a distinção é certamente muito mais marcada; e entre os espanhóis, limites são ainda postos entre as diferentes tonalidades de pele” (KOSTER, 1816, p. 317).

¹⁸ Ao analisar a estética do filme, Sens (2015) observa uma proximidade da linguagem do *narrador* com a do “noticiário sensacionalista”. De fato, o filme, por vezes, adota esse tom. Curiosamente as técnicas próprias da comunicação midiática, usualmente empregadas para alienar o público, são utilizadas – se estabelecido o *foco* esperado em relação ao *autor implícito* – para indicar sentidos sociais não percebidos pelos personagens nas situações por eles vividas. Afirma-se que “os sinais que o diretor nos oferece, portanto, nem sempre são confiáveis. Ele tem um controle temporário de parcialidade, análogo ao controle permanente e diário da mídia. O noticiário sensacionalista age como fomentador de uma neurose crescente assim como a escolha do enquadramento, da

simbolicamente, a luta pelo bem estar coletivo, evocada pelas fotos da introdução, é apagada pouco a pouco pela naturalização experimentada pelos personagens diante de uma situação de tensão social. A trama se desenvolve a partir dessa virtualidade e cabe ao *leitor/espectador implícito* refletir sobre ela para não se restringir só a ela, isto é, para ir além daquilo que é proposto, em níveis mais transparentes, pela dimensão do *autor implícito*.

Após o clímax sonoro do momento em que as crianças observam a instalação das grades, um novo corte ocorre e o que se segue é uma sequência de cenas pautadas pela batida monótona do bate-estaca. São quadros cotidianos de um bairro de classe média: da vista de um apartamento, leem-se mensagens sentimentais escritas sobre o asfalto; da rua, torres são vistas; novo bumbo e somos levados a espiar um casal de adolescentes aos beijos num canto entre muros cercados e janelas engradadas. É assim que vai sendo demarcado o espaço físico e social da narrativa. O procedimento de construção do espaço visualizado é semelhante àquele empregado no uso dos sons. Se o *narrador* faz um registro sonoro daquilo que está ao seu redor (o que não exclui sua edição) e também o cria na forma extradiegética, o plano visual também é registrado de modo a imprimir um comentário. Os planos geralmente dão ênfase às linhas retas e às grades que compõem o espaço. Além disso, a montagem, como já mencionado, privilegia sequências cortadas que nos impedem sistematicamente de ter acesso ao princípio e ao desfecho de uma situação em tensão crescente. A recorrência vai aos poucos levando à banalização da tensão. Um padrão é criado e se relaciona à naturalização da tensão social por parte dos personagens apresentados no *playground*, assim como por uma possível *posição narratária* que não se distancia criticamente.

Os diferentes quadros mostrados dão a impressão de que estamos lidando com um *narrador* onipresente, capaz de observar tudo e todos, assim como os sons que invadem os espaços indistintamente. Os sons e espaços registrados não são aleatórios e os únicos possíveis; todos dizem respeito a um mesmo cotidiano que abarca nuances de um único estrato social médio, e não de toda a sociedade brasileira.

A estabilidade sonora durante as cenas cotidianas dessa sequência, após os acontecimentos do *playground*, leva o público a um novo padrão de expectativas: o da mera exibição de situações corriqueiras. Entretanto, quando menos se espera, a batida repentina de um carro tensiona novamente a trama e simultaneamente a sequência é cortada. Vejamos que, quando esperávamos que algo acontecesse, principalmente devido ao crescente da trilha sonora, nada de muito relevante acontecia e, quando a sequência se mostrava estável, sensação garantida pela batida monótona e cadenciada do bate-estacas, tivemos um evento marcante. Esse recurso se filia aos filmes hollywoodianos dos gêneros de terror e suspense (cf. DRAPER, 2016) e a importância de levarmos isso em consideração está no fato de esse conhecimento estar muito difundido no público do cinema em geral, fazendo com que ele crie determinadas expectativas diante de uma certa narrativa. É com base nisso, entre outras estratégias, que o *narrador* dialoga com o público que vê suas expectativas frustradas. As

trilha sonora e do foco das cenas descritas anteriormente [entre elas, a das crianças que observam a instalação de grades] geram a expectativa do público. O som é, dentro do filme, um elemento de invasão e medo para a classe média” (SENS, 2015).

lacunas deixadas precisam ser preenchidas de modo a se pensar num fenômeno social, dado estranho ao gênero originalmente comercial como já dito por Prysthon (2013, p. 73). A falta aparente de causalidade é, segundo Souto (2012), responsável pelo estranhamento exatamente pelo fato das relações de causa e consequência serem muito explícitas em Hollywood. O cinema brasileiro contemporâneo de terror destacar-se-ia por não trazer causas muito bem explicadas ou completamente misteriosas, algo a lembrar o cinema hollywoodiano clássico.

No entanto, o horror disseminado e indecifrável não constitui a regra da produção comercial dos dias atuais. Não é raro que médicos, especialistas ou cientistas ganhem uma cena do roteiro apenas para que descrevam para os personagens leigos - e, obviamente, para o espectador - o funcionamento dos monstros/coisas/criaturas/alienígenas/fenômenos paranormais ou sobrenaturais, muitas vezes com o auxílio de recursos visuais, como telas com gráficos, estatísticas, ilustrações da atuação e do padrão de avanço ou reprodução do ser/acontecimento em questão (SOUTO, 2012, p. 57).

Voltando ao acidente de carro que surge repentinamente, nada sabemos sobre os motivos, as pessoas envolvidas e as consequências do acidente. Num novo corte abrupto, a câmera permanece fixa, mas vê-se que anoiteceu e que os carros sumiram. É desse modo que termina a introdução dessa narrativa e descobrimos que estamos para iniciar a primeira parte do filme, “Parte I – Cães de Guarda”, embalada inicialmente pelos uivos de um cão. Se a sequência de imagens parece não trazer um fio condutor para a narrativa, basta atentarmos aos sons: ainda marcando aquela pulsação iniciada por aquele “veículo sonoro” dos primeiros segundos do longa-metragem. A tensão entre o desejo de uma dada narrativa (de justiça) e a ameaça que ela representa para o *autor* e o *leitor/espectador implícito* resiste.

O que se propõe, dessa forma, é que o *autor implícito* (cf. BOOTH, 1996) seja uma categoria a compreender um contínuo a transitar entre a consciência – o âmbito da intenção – e a inconsciência – o âmbito do *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002). Ao se deter nos estudos estruturalistas feitos por Lévi-Strauss sobre a pintura facial do povo indígena Kadiwéu, Jameson nos lembra de que o antropólogo belga já observava que essa manifestação artística se constituía como um ato simbólico de apresentação de uma solução formal para impasses sociais (JAMESON, 2002, p. 64). Pensando nisso, o crítico marxista propõe que “a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si mesmo com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 2002, p. 64)¹⁹, isto é, falar em forma narrativa, cinematográfica ou não, é falar em sua natureza sócio-histórica. Caso essa natureza seja ignorada, teremos, necessariamente, uma compreensão parcial da linguagem. Desse modo, aliar a questão da organização narrativa em geral com o filme em questão pode render possibilidades interessantes para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a narratividade nessa obra, em particular, e sobre seu significado no momento histórico em que foi produzido, bem como,

¹⁹ Tradução nossa de: “[...] *the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal ‘solutions’ to unresolvable social contradictions*” (JAMESON, 2002, p. 64).

mesmo que de forma modesta, para propor indicações de como a narratividade se dá no cinema e sobre seu significado social na contemporaneidade.

O movimento contraditório observado é formalizado pelo *narrador* que, por sua vez, projeta um *narratário*. Espera-se deste último a compreensão das intenções do *autor implícito* na forma de um *leitor/espectador implícito*. No entanto, o processo de estabelecimento de um *foco narrativo* não se restringe ao nível mais consciente. O destinatário pode buscar níveis mais opacos da linguagem a fim de estabelecer uma relação dialógica, como aquela proposta por Voloshinov²⁰:

Muito dos esforços dele [de Voloshinov] se dirigiram à restauração completa da ênfase na linguagem como atividade, como consciência prática, que tinha sido enfraquecida e, com efeito, negada por sua especialização a uma ‘consciência individual’ fechada ou a uma “psique interna”. A força desta tradição estava ainda em sua insistência na produção ativa de significados, distinta da hipótese alternativa de um sistema fechado. Voloshinov argumentava que o significado era necessariamente uma ação social, dependente de uma relação social. No entanto, para entender isso, depende-se da recuperação do sentido completo de ‘social’, distinto tanto da redução idealista do social, da ideia de um produto pronto, apenas recebido, uma espécie de ‘casca inerte’ em que toda a criatividade seria individual quanto da projeção reducionista do social num sistema formal, agora autônomo e governado apenas por suas leis internas nas quais, e apenas por elas, os significados seriam produzidos. Cada sentido, em sua origem, depende do mesmo erro: de separar o social da atividade significativa do indivíduo (ainda que posições rivais valorizavam na época [em que Voloshinov propunha seu argumento] os elementos separados diferentemente (WILLIAMS, 1977, p. 36-36)²¹.

Assim, o *inconsciente político* presente numa dada obra não deve ser entendido como algo abstrato, mas como dado na materialidade linguageira. Ainda consultando Williams (1977, p. 28-29), encontramos uma citação de interesse em *A ideologia alemã* de Marx e Engels (2007), escrita entre 1845 e 1846:

A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem *é* a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens (MARX; ENGELS, 2007, p. 34-35).

²⁰ Trata-se de *Marxism and the Philosophy of language*, livro de Valentin Nikolaevich Vološinov, traduzido por Ladislav Matejka e I. R. Titunik e publicado pela editora Seminar Press em 1973.

²¹ Tradução nossa de: “*Much of his [do Voloshinov] effort went to recovering the full emphasis on language as activity, as practical consciousness, which had been weakened and in effect denied by its specialization to a closed ‘individual consciousness’ or ‘inner psyche’. The strength of this tradition was still its insistence on the active production of meanings, as distinct from the alternative assumption of a closed system. Vološinov argued that meaning was necessarily a social action, dependent on a social relationship. But to understand this depended on recovering a full sense of ‘social’, as distinct both from the idealist reduction of the social to an inherited, ready-made product, an ‘inert crust’, beyond which all creativity was individual, and from the objectivist projection of the social into a formal system, now autonomous and governed only by its internal laws, within which, and solely according to which, meanings were produced. Each sense, at root, depends on the same error: of separating the social from individual meaningful activity (though the rival positions then [na época em que Voloshinov propunha seu argumento] valued the separated elements differently)*” (WILLIAMS, 1977, p. 35-36).

A noção de relação, portanto, vai se delineando como sendo muito relevante para esse estudo. Ao apresentar sua narrativa, o *narrador* de *O som* cria a figura de um *narratário* que vê o *narrador* como se fosse a própria história, no sentido exposto por Jameson (2002) como “aquilo que machuca, que nega o desejo e impõe limites inexoráveis tanto para o indivíduo quanto para a práxis coletiva” (JAMESON, 2002, p. 88, tradução nossa)²². Entretanto, o próprio *autor implícito* que cria esse *narrador* também está sujeito à história. Tomemos, como exemplo, aquela característica, já mencionada, do filme de criar situações tensas que se dissolvem sem trazer uma resolução para a tensão ou aquela outra característica de instaurar tensões repentinas sem que haja motivação aparente. Segundo Draper (2016), o traço de filmes de suspense hollywoodiano que era usado para conflitos individuais passa, no cinema brasileiro contemporâneo, a ser um elemento de expressão da posição da classe média perante as desigualdades sociais e raciais, chamado, por ele, de *materialist horror*. Nesse ponto, vale lembrar a proposta de Jameson (2002, p. 33-34) em ver a obra como um sistema e entender que aquilo que se encontra ausente não pode, por algum motivo, ser dito, ou seja, a forma de suspense do filme, entendida como *materialist horror*, tem a intenção de fazer as vezes da história, mas é, em si, ideológica, já que naturaliza a experiência de classe e pode impedir que ela seja entendida de outras formas (aquelas fora do sistema que a obra representa).

O movimento feito em direção ao *inconsciente político*, que constitui o *autor implícito*, retira a narrativa de sua individualidade e a coloca numa história maior, coletiva: “A asserção de um *inconsciente político* propõe que empreendamos exatamente aquela análise final e exploremos os múltiplos caminhos que levam ao desmascaramento de artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMESON, 2002, p. 5)²³. O desenvolvimento da trama leva à vingança pessoal de Clodoaldo. O desfecho, visto como possível, está longe de realmente resolver a tensão social estruturante de *O som*. Ao contrário, ela dá o fôlego final para o corte decisivo e a entrada da última cena a justapor o som do estouro dos fogos com o de hipotéticos tiros²⁴.

Concentrando-nos, assim, na materialidade da linguagem fílmica, retomamos uma reflexão feita por Hauser (1998), em 1951, a respeito do cinema para concluirmos o traçado realizado pela breve análise feita:

²² Cf. nota 15.

²³ Tradução nossa de: “The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts” (JAMESON, 2002, p. 5).

²⁴ Curiosamente, o som que atribuímos às bombas e ao tiro é um produto cinematográfico, sem correspondente exato no mundo real como ele quer fazer o público crer. Não se trata de um mero registro, mas de uma produção do *narrador* como observa Lima e Migliano: “Tal semelhança [a do som da explosão da bomba e do tiro] é uma fabricação do filme, muito frequente no cinema contemporâneo. Embora o estampido de um tiro produza frequências predominantemente agudas, de um modo geral, os filmes tendem a reforçar as frequências graves, por vezes utilizando o sistema *subwoofer* das salas de cinema, que permitem que sons graves imperceptíveis para o ouvido sejam sentidos corporalmente (fazendo o peito vibrar ou mesmo eriçando os pêlos do braço). [...] Em *O som ao redor*, os graves são enfatizados de forma reiterada, quando ouvimos as bombas, quando a bola estoura, quando os carros colidem, e até quando entra a música. É por isso que nós espectadores percebemos o som da bomba e do tiro como sendo semelhantes, embora se tratem de sons com qualidades muito diferentes” (2013, p. 201).

A real espacialização do tempo no cinema só ocorre, porém, quando se põe em execução a simultaneidade de tramas paralelas. É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes e espacialmente separados o que põe o auditório naquela situação de suspensão que se move entre o espaço e o tempo e reclama as categorias de ambas as ordens para si mesma. É a simultânea proximidade e afastamento das coisas – sua mútua proximidade no tempo e seu mútuo afastamento no espaço – o que constitui o elemento espaço-temporal, a bidimensionalidade do tempo, que é o meio real do cinema e a categoria básica de sua imagem do mundo (HAUSER, (1998, p. 503)²⁵.

Para que a linguagem cinematográfica dê conta de formalizar o modo pelo qual experimentamos o tempo inconscientemente, o plano mais consciente espacializa o tempo. Na introdução aqui analisada, pudemos identificar três “tramas”, todas elas postas em relação por meio do som: a do meio rural deturpado pelo veículo que termina numa marcha fúnebre; a das fotos da Sudene ao som da marcha crescente; e a do condomínio no compasso do bate-estaca. O som tem a função, como a do tempo, de aproximar espaços distintos. O mesmo acontece no desfecho com a passagem da cena da vingança de Clodoaldo e de seu irmão para a cena da “vingança” da família de Bia: os estouros as aproximam. Essa forma de simultaneidade criada pelo *autor implícito* só se relaciona com o tempo ordenado por relações causais quando o *leitor/espectador implícito* estabelece um diálogo com a história do país. Nesse diálogo, o espectador se depara com as contradições que se espacializam (e se tornam visíveis) na trama e que lhe solicitam uma narrativa fabular que dê coerência à equivocidade com que toma contato. Nesse sentido, pode-se dizer que as contradições (do que se foi e do que é) que são postas na trama como espacialização de acontecimentos históricos e/ou ficcionais correspondem à equivocidade como duplo desafio a ser superado na recepção do filme: impor uma ordenação temporal que produza uma fábula coerente – leitura mais transparente do filme – e que, ao mesmo tempo, invista na busca da sua opacidade, articulando acontecimentos aparentemente desligados numa dimensão que tome a história do país como materializada em efeitos de equivocidade, mas ainda assim, podendo ser percebidos como quase documentais em função de recursos descritivos e/ou alegóricos.

Considerações finais: uma proposta para compreensão do *foco narrativo*

Em suma, as menções feitas, aqui, ao *autor implícito*, ao *narrador*, ao *leitor/espectador implícito* e ao *narratário* referem-se ao caráter móvel das posições ocupadas, já no interior da obra, pelo *narrador* e pelo *narratário*. A mobilidade é dada pela relação entre *autor* e *leitor/espectador implícitos*, que interpretam essas posições desde a exterioridade da obra. Esse

²⁵ Tradução nossa de: “La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y lejanía de las cosas – su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio – lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo” (HAUSER, 1998, p. 503).

movimento produz um espaço (Cf. LEFEBVRE, 2000²⁶; SOSTER, 2017) e instaura práticas de tempo (Cf. BENZA, 1997; SOSTER, 2017) na trama narrativa uma vez que um *foco* é estabelecido.

Ao consultar a definição dada pelo dicionário Houaiss (2009) para o termo “foco”, encontramos cinco acepções. A primeira, sob a rubrica da física, as três seguintes como derivação por sentido figurado da primeira e uma última sob a rubrica da medicina. As quatro últimas se caracterizam por serem especificações da primeira, que é a mais genérica delas e que nos rende uma imagem de interesse. Segundo o dicionário, *foco* significa, primeiramente, “qualquer ponto para o qual converge, ou do qual diverge, um feixe de ondas eletromagnéticas ou sonoras ou um feixe de raios luminosos” (HOUAISS, 2009). Em associação livre com o fenômeno da linguagem, “foco”, portanto, poderia ser entendido, antes de tudo, como um jogo entre exterior e interior, o que, nesse caso, ganha um sentido bem preciso: o “foco” seria constituído pela relação entre a forma que lhe é atribuída do exterior (e que resulta na figura do *autor implícito*) e, ao mesmo tempo, o que essa forma atribui, como leituras possíveis, ao exterior (resultando na figura do *leitor implícito*). Esse jogo entre interior e exterior também se exemplifica pela etimologia da palavra. Do latim, *focus* deu origem também à palavra “fogo”, aquilo que ilumina (HOUAISS, 2009). Isto é, uma dada narrativa não só ilumina uma porção do que lhe é exterior como também é iluminada por ele. Seria, portanto, nessa interação, que o *foco narrativo* se formaria; ele não é imanente à obra, nem está fora dela, por exemplo, na figura do *autor empírico*, como se este ocupasse o centro e a essência do *foco*. Nesse processo dinâmico de produção de um “foco” e de sua reverberação na produção de sentidos como obra que é dita e (se) diz, a câmera, assim como todo o aparato técnico relacionado à produção de um filme, define um *ponto de vista* que pede, por seu turno, uma resposta. Esse caráter relacional (isto é, o *foco* e não apenas o *ponto de vista*), atravessado pela história de sua constituição, estabelece o formato da experiência contemporânea de leitura da trama narrativa. Mesmo com esse estabelecimento, nem *autor*, nem *leitor implícitos* podem ter a si atribuídos, de forma isolada, exaustiva e precisa, todos os sentidos que possam atuar na leitura da obra, considerada a relação entre seu exterior e seu interior. Para a operacionalização da análise da trama, consideramos, portanto, que, no *foco narrativo*, se produzem, na figura do *destinador*, duas instâncias: a do *autor implícito* e a do *narrador* (em movimentos divergentes); e, na figura do *destinatário*, duas outras instâncias: a do *leitor/espectador implícito* e a do *narratário* (em movimentos convergentes), as quais, em conjunto, se definem pelo caráter relacional, nem sempre coincidente, mas sempre definidor do próprio *foco*.

SOSTER, V. Narrative Weavings: Space, Time, and Political Unconscious. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 55-78, 2018.

²⁶ Obra originalmente publicada em 1974.

Referências

BENSA, A. Images et usages du temps. **Terrain**, Paris, s/v., n. 29, p. 5-18, 1997. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrain/3190>>. Acesso em 07 jul. 2017.

BOOTH, W. Distance and Point-of-view: an essay in classification. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P. D. *Essentials of the theory of fiction*. Durham: Duke University Press, 1996. p. 170-189.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, A. Radicalismos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 04-18, 1988. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8540>>. Acesso em 10 jul. 2016.

_____. De cortiço a cortiço. In: ____ O discurso e a cidade. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010, p. 107-132.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

CEVASCO, M. E. B. P. As vozes da narração: técnicas do ponto de vista nos romances de Graham Greene. 1985. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

DIAS, E. “O som ao redor” é o Brasil acontecendo. **Revista Bula**, Brasília/Goiânia, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

DRAPER III, J. A. ‘Materialist horror’ and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, n. 2, p. 119-135, 2016. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/sslac/2016/00000013/00000002/art00002>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

SCOREL, E. O som ao redor – violência latente. **Revista Piauí**/ Folha de São Paulo, janeiro de 2013. Disponível em: <piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em 10 jul. 2016.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*; Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 18 set. 2016.

GILIOTI, C. O som ao redor: sociedade em ausculta. **Revista Laika**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 01-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2014/02/SOCIEDADE-EM-AUSCULTA.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2016.

HAUSER, A. Bajo el signo del cine. In: ____ *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Editorial Debate, 1998. p. 483-522.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

JAMESON, F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Londres: Routledge, 2002.

KOSTER, H. *Travels in Brazil*. Londres: Longman, 1816.

LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, C. S.; MIGLIANO, M. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, n. 3, p. 185-209, 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/53>>. Acesso em 14 jun. 2016.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

NAGIB, L. Em “O som ao redor”, todos temem a própria sombra. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima, fevereiro de 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso em: 14 ago. 2015.

PRYSTHON, A. Peripheral Realism: The Regional and Transnational Dynamic of Contemporary Brazilian Cinema. **Cinéma & Cie – international film journal**, Udine, v. 13, n. 20, p. 65–76, 2013. Disponível em: <http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&task=schedafascicolo&Itemid=257&id_fascicolo=609>. Acesso em: 02 mai. 2016.

RABELLO, I. D. O som ao redor: sem futuro, só revanche?. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 101, p. 157-173, 2015. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157>. Acesso em: 02 mai. 2016.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SENS, C. Um intruso no condomínio: apontamentos acerca de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho. **Vitruvius**, São Paulo, ano 14, out. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.166/5767>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SILVA, R. K. O som ao redor do baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco. 129 f. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_508d06cb6f6be556d0b0a1ca213932f0>. Acesso em: 18 fev. 2016.

SOSTER, V. A equivocidade do foco narrativo em “O som ao redor”: um exercício de crítica cultural. 218 f. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-02052018-180234/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

SOUTO, M. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 25, dezembro de 2012. p. 43–60. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

STAINER, J.; BARRET, W. *A dictionary of musical terms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WILLIAMS, R. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

XAVIER, I. N. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, L. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p. 61-89.

Recebido em: 02 set. 2018

Aceito em 28 out. 2018

Minotauro vs. Godzilla: sincretismos greco-nipônicos em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca

RAFAEL FELIPE DOS SANTOS*
JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE**

RESUMO: Pretende-se fazer uma breve análise dos referenciais da Antiguidade greco-latina presentes nos quatro capítulos dedicados à curiosa e questionadora boneca Yoshiko na obra de João Paulo Cuenca publicada em 2010. Como parte de um projeto que levou autores brasileiros contemporâneos a diversas metrópoles, chama atenção que o romance, apesar de ambientado em Tóquio, traz ao leitor uma miríade de concepções, mitos e personagens categóricos do imaginário pós-helênico. Esses signos coexistem com elementos clássicos e populares da cultura japonesa, como a poesia *tanka* e o típico peixe *fugu*. Surge, assim, um universo sincrético, fruto da tentativa de interpretar novos signos, reveladores não só da relação de construção do Outro, mas da própria instabilidade da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Amores Expressos; Antiguidade clássica; Estudos Culturais; Japão; Mitologia.

ABSTRACT: This paper makes a brief analysis of the references of Greco-Latin Antiquity in the four chapters dedicated to the curious and custom-made doll Yoshiko in João Paulo Cuenca's novel published in 2008. As part of the project whereby contemporary Brazilian authors were sent to different global cities, attention is drawn to the fact that despite being set in Tokyo, a myriad of conceptions, myths and famous characters from the post-Hellenic imaginary is brought to the reader. These signs coexist with Japanese classical and popular elements, such as *tanka* poetry and typical *fugu* fish. Therefore, a syncretistic universe is created by the attempt of interpreting new signs, revealing not only the relation of constructing the Other but also the very instability of culture.

KEYWORDS: Amores Expressos; Classical Antiquity; Cultural Studies; Japan; Mythology.

* Licenciado em Letras – Português e Francês – Centro de Letras e Comunicação – Universidade Federal de Pelotas – UFPel – 96010-610 – Pelotas – RS – Brasil. Email: rafaelhett@gmail.com

** Departamento de Letras – Centro de Letras e Comunicação – Universidade Federal de Pelotas – UFPel – 96010-610 – Pelotas – RS – Brasil. E-mail: jlourique@yahoo.com.br

Em 23 de outubro de 2011, a Folha de São Paulo veiculava uma matéria¹ sobre um projeto agraciado pela Lei Rouanet em mais de meio milhão de reais a serem captados através de isenções fiscais. Contudo, interessa a comparação feita com um empreendimento mais antigo, precursor deste, a série “Amores Expressos”, descrita como um “ineditismo” na forma de se publicar livros no Brasil.

Iniciada em 2007, a “Amores Expressos” enviou 17 autores para 17 metrópoles ao redor do globo sob uma condição: ao fim do período cada autor deveria entregar um romance a ser lançado pela editora Companhia das Letras. Até 2018, apenas 12 títulos vieram a público, um deles com o selo de outra editora e outro recusado, mas em fase de reelaboração. Como menciona a reportagem da Folha de SP, o projeto foi duramente criticado na época justamente pelo seu “ineditismo heterodoxo”, envolvendo um marketing grandioso, e também audacioso, estimado inicialmente em mais de um milhão de reais que acabaram saindo do próprio bolso dos produtores, embora com quase metade de redução no orçamento.

João Paulo Cuenca, natural do Rio de Janeiro, foi enviado a Tóquio para uma estadia de trinta dias. O título *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010) conta a emblemática história do protagonista Shunsuke e de seu caso com a garçonete polonesa-romena Iulana, a única personagem principal estrangeira. Mais do que viver uma simples história de amor, Shunsuke é perseguido por seu pai, o Sr. Okuda ou Sr. Lagosta, que observa o filho através de câmeras e escutas distribuídas por toda a cidade, quase como um organismo vivo e que toma forma na misteriosa Sala do Periscópio. Cheio de referências à cultura pop japonesa, tais como o célebre monstro Godzilla e o bairro tecnológico de Akihabara, outras menções a elementos culturais e palavras em japonês sem tradução ou notas de explicação tornam o romance mais enigmático para aqueles menos aficionados pela terra do sol nascente. Com *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, Cuenca parece querer ilustrar o drama de um estrangeiro *atirado* no Japão. A única menção ao Brasil é, de fato, a música de Gilberto Gil que toca em um café visitado pelos protagonistas. De resto, a começar pelo título escrito em japonês na folha de rosto do livro, mas sem qualquer indicação de leitura, tudo aponta para uma dificuldade de compreensão ou talvez para uma insuficiência de referenciais culturais que possibilitem uma interpretação de signos que muitas vezes não têm paralelo com a cultura brasileira, da qual o autor é oriundo. Como saída, a evocação de ideais clássicos da cultura greco-latina surge como uma maneira de “significar a cultura nipônica”, buscando traços de similaridade que a tornem inteligível aos olhos de um estrangeiro com os dias de permanência contados e a responsabilidade de escrever um romance no interior de um projeto milionário sem precedentes no Brasil.

De outro lado, a narradora robótica de nome “Yoshiko”, ao mesmo tempo em que descreve em minúcias as especificações de sua anatomia maquinal, também põe em discussão toda a questão pertinente à terceirização do ato criativo, à identidade anônima e corporativa do criador e o universo do *feito sob medida*, deixando entrever se o próprio autor não se sentiu

¹ Cf. Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing, artigo de Raquel Cozer publicado na *Folha de S. Paulo* em 23 out. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2310201106.htm>>.

na posição de dizer que era “[...] a boneca mais cara já produzida no Japão” (CUENCA, 2010, p. 10). De fato, ao se substituir os elementos e inseri-los no contexto do projeto “Amores Expressos”, certas relações de sentido tomam forma e parecem passíveis de uma plausível inferência. Similarmente à Yoshiko, tão nova no mundo e já cobrada para agir como uma humana adulta e consciente de suas funções, haveria uma crítica à expectativa criada em torno de um autor para que escrevesse sobre uma cultura baseado em uma experiência de apenas um mês? Embora autores enviados a Paris, Lisboa, São Paulo e outras cidades cujas culturas são mais próximas do imaginário brasileiro também acabassem vítimas de um processo que vai contra todos os princípios da etnografia moderna, é compreensível que os enviados a Istanbul, Xangai e Tóquio, por exemplo, fossem os que mais apresentassem dificuldades na assimilação da cultura local. Tratando-se do Japão, em que a maior parte do que se conhece no Brasil pertence ao universo *otaku* ou pop, a barreira imposta muito em parte pela língua impossibilita que se compreendam práticas culturais milenares em apenas trinta dias. Desse ponto de vista, um romance sobre Tóquio não poderia ser nada mais do que a reprodução de estereótipos ou, como se sugere, a transplantação de modelos clássicos no ocidente para entender outros modelos clássicos (em sentido *lato sensu*) no oriente. Não é por acaso que a segunda folha de rosto traz um haiku, uma das formas mais clássicas da literatura japonesa, escrito por Yosa Buson, um dos expoentes do gênero, ou que o próprio Sr. Okuda seja um poeta *tanka*, outro gênero literário consagrado ou, ainda, que a cena vista por Shunsuke do trem seja uma referência direta ao famoso quadro de Degas (VEJMEJKA, 2014, p. 227).



Edgar Degas. *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*. 1872.
Óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris².

² Edgar Degas — The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuído por DIRECTMEDIA. Publicado por GmbH. ISBN: 3936122202. Domínio público. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=150041>>.

A intertextualidade com o mito criacional como ele é concebido pela mitologia grega clássica, embora a mitologia japonesa tradicional possua um mito correspondente³, bem como a figura de Yoshiko enquanto uma subversão do mito de Pandora serão aspectos explorados a seguir por constituírem o fio que inicia a narrativa e serem indicativos da pertinente conexão entre a narrativa de Cuenca e diversos outros elementos das culturas greco-latina e japonesa.

A personagem Yoshiko

Mesmo aos olhos de um leitor desatento, os capítulos narrados pela boneca Yoshiko chamam a atenção, antes de tudo, por causa dos elementos gráficos: todos, mais especificamente os capítulos 1, 11, 15 e 25, estão em vermelho e em itálico. Para os fins deste trabalho, ignorar-se-ão os demais capítulos e o próprio enredo da narrativa principal, dando-se especial enfoque na figura da boneca Yoshiko por se acreditar que esses quatro capítulos constituem por si só outra narrativa, talvez mais intrigante do que o drama de Shunsuke e Iulana. Tanto é verdade que, logo no primeiro capítulo, o *incipit* – aspecto valioso dentro da análise literária – é consagrado a Yoshiko.

Yoshiko é uma criação da empresa *Luvdoll Inc.* a pedido do Sr. Okuda, um poeta de renome no Japão e que só se dirige à sua criação por meio de versos. Fabricada sob parâmetros estritos de tamanho e forma, é a boneca mais cara já produzida no Japão, estimada em cerca de cinquenta milhões de ienes, uma quantia equivalente a 1,6 milhões de reais (2018). Mais do que um humanóide, Yoshiko é o receptáculo das cinzas da falecida Sra. Okuda e, portanto, tornou-se a esposa de seu mestre, com todas as atribuições de um ser humano. A genialidade dessa instância narrativa se constitui no desvelamento da apropriação da “cultura humana” por um autômato, revelando os absurdos e as contradições da existência fenomênica humana. Os quatro capítulos de Yoshiko, nesse sentido, tornam-se praticamente um tratado filosófico sobre as bases do que se crê ser ontológico mas que, questionado, se mostra apenas uma série de construções sociais utilizadas como fundamentação para o surgimento de inúmeras incoerências e desigualdades.

Certamente, a ideia de transferir a voz do narrador para um personagem não humano remonta de muitos séculos. Por volta de VII antes da Era Comum, Esopo já se valia de animais personificados para dar vida às morais de suas fábulas e assim fez Monteiro Lobato na literatura brasileira através da boneca Emília. É interessante comentar que, mais do que um animal, um personagem que se assemelhe à figura humana se reveste de um efeito crítico maior, pois possibilita que o leitor ou o telespectador veja a si mesmo em determinada situação e se lembre da sua própria condição. Embora não seja possível afirmar que Cuenca tenha se inspirado em Emília para criar Yoshiko, até porque isso seria negar toda a corrente de informações que associam a tecnologia, e em especial o universo robótico, ao Japão, não

³ Presentes no *Kojiki* e no *Nihon Shoki*, os dois livros mais antigos sobre história do Japão. Ambos foram escritos durante o período Nara (século VII).

deixa de ser pertinente a comparação. Cuenca, antes de escritor, é um indivíduo nascido e criado no Brasil, onde a referência à boneca Emília perpassa décadas, gerações e classes sociais. Além disso, o uso do termo “boneca” e não “robô” para se referir a Yoshiko não parece mera coincidência, mas, pelo contrário, uma prova da intertextualidade.

Yoshiko e a subversão do mito de Pandora

Ao dar voz para Yoshiko, Cuenca nitidamente se apropria do mito da criação primordial e do mito de Pandora – aqui interpretado com base em GRIMAL (2009) e SALIS (2003) –, já presentes na primeira frase do romance: “Antes do sr. Okuda abrir a caixa, tudo estava escuro” (CUENCA, 2010, p. 9). A intertextualidade fica ainda mais clara nas próximas linhas:

Mais do que isso, não havia nada para ser iluminado antes do sr. Okuda abrir a caixa. Se o sr. Okuda nunca houvesse aberto a caixa, nada existiria. O mundo só começou a partir do momento em que o Sr. Okuda abriu a caixa e disse a palavra. Ele disse: Yoshiko (CUENCA, 2010, p. 9).

Refaça-se a cena: o Sr. Okuda, incumbido de sua função de criador, abre a caixa. Nesse instante, materializa-se toda a potencialidade do universo contida naquele espaço; o tempo passa a correr, as coisas passam a ser nomeadas. Há uma correspondência expressiva com a citação que inicia o livro Gênesis da *Bíblia*⁴, mas em que o célebre dizer é substituído pela simples palavra “Yoshiko”. A escuridão de Yoshiko em sua caixa, o “nada” em que ela “não vivia”, é uma recriação do momento zero em que o próprio universo foi concebido. Como dito por ela: “Depois que o Sr. Okuda disse Yoshiko, eu ganhei, além de um nome, muitos começos e um fim” (CUENCA, 2010, p. 9).

Inevitavelmente, a alusão a Pandora está presente, ainda que reinterpretada e subvertida. Pandora, cujo nome significa “todo” e “presente”, havia recebido dons de todos os deuses e foi então oferecida em casamento a Epimeteu. Vale lembrar que Pandora fora criada a mando de Zeus como forma de punição pelo episódio do rapto do fogo divino por Prometeu, que também enganou o Deus dos Deuses ao oferecer-lhe uma oferenda em que o maior pacote era o de menor valor. Assim, Pandora desce à Terra com um único defeito, a curiosidade, dada por Hermes e que a leva a abrir o jarro do qual todos os males escapam, restando apenas a esperança. Não por acaso, é a curiosidade a principal característica de Yoshiko. Entretanto, ao contrário de Pandora, não é Yoshiko quem abre a caixa, mas sim quem “escapa” dela. Seria Yoshiko a esperança que havia restado? Ávida questionadora das supostas verdades humanas mais primordiais, sua curiosidade causará desconforto e dores de cabeça para Sr. Okuda, agente encarregado de sua humanização.

⁴ Deus disse: 'Faça-se a luz!' E a luz se fez (GÊNESIS, 1:3). Cf. 1ª Leitura - Gn 1,1 - 2,2 publicado no site *Liturgia Diária* da Conferência Nacional de Bispos do Brasil. Disponível em: <<http://liturgiadiaria.cnbb.org.br/app/user/user/UserView.php?ano=2015&mes=4&dia=4>>.

É pertinente notar que, no romance de Cuenca, as delimitações entre criador e mestre não são claras como no mito de Pandora. Yoshiko esclarece que “O Sr. Okuda é meu mestre, mas não é meu criador. O meu criador é a Luvdoll Inc.,” embora diga: “O meu criador seguiu as instruções detalhadas do Sr. Okuda” (CUENCA, 2010, p. 10), indicando que o ato da criação estava subordinado a um terceiro, a um “mestre”, isto é, o criador não é autônomo nem soberano, como é o caso de Zeus e do Deus bíblico, na mitologia cristã.

As primeiras noções de cultura

No próximo capítulo em que Yoshiko aparece como narradora, o capítulo onze, conhece-se um pouco sobre as primeiras coisas que lhe foram ensinadas pelo Sr. Okuda. É interessante que a divisão de gênero seja o primeiro item a ser citado e que ele seja creditado à contradição dicotômica “aparente” entre o masculino e o feminino e às “manifestações humanas como o amor, a guerra e a história” (CUENCA, 2010, p. 49). O Sr. Okuda chega a mencionar que o trabalho e a criação humana são irrisórios se comparados ao zelo que uma mulher deve ter pelo homem, mas nunca o contrário. Dessa perspectiva, Yoshiko afirma: “Mesmo eu tendo o hábito de pensar a mesma coisa ao mesmo tempo que o Sr. Okuda, ainda me mantenho calada. Não ficaria bem uma mulher interrompê-lo [...]” (CUENCA, 2010, p. 49, grifo nosso). O trecho parece apontar para a incongruência da dinâmica binária de gênero em que se alicerça a organização social humana, baseada em uma suposta diferença biológica e que justificaria separações, ditas naturais, de tarefas, direitos e deveres, embora o uso do advérbio “ainda” indique uma possível subversão dessa ordem no futuro.

Em seguida, Yoshiko evoca um dos princípios de base da teoria aristotélica: “[...] reclamar do verão foi outra coisa que rapidamente aprendi com o meu mestre, mesmo sem ter conhecido o frio do meu primeiro inverno” (CUENCA, 2010, p. 50). Desse modo, por meio da mimese, Yoshiko adotou o hábito de reclamar do calor, embora nunca tenha sentido frio. Quase como em um jogo dialético similar ao de Platão no livro X d’A *República*, condenando os “imitadores” por estarem afastados três graus da verdade ao reproduzirem sem nunca sequer terem realmente conhecido, Sr. Okuda afirma não ser possível definir o calor se nunca se sentiu frio, a luz se apenas se conhece o escuro ou o afeto se apenas se experimentou o ódio.

A noção de tempo, vida e morte

O capítulo quinze talvez seja um dos mais belamente escritos, em que a sofisticação das elaborações de Yoshiko aproximam ocidente e oriente ao falarem do tempo. A boneca relata a indignação do Sr. Okuda em relação a seu filho, que deveria respeitá-lo por ele ser cinquenta anos mais velho, isto é, alguém “que tem muito menos tempo de futuro pela frente

do que o filho tem de passado nas costas” (CUENCA, 2010, p. 71). Yoshiko diz não entender muito bem o que é ser mais jovem ou mais velho, já que o Sr. Okuda lhe havia dito um dia que passado e futuro são a mesma coisa dita de maneiras diferentes. Aqui, a boneca ousa lançar o seu primeiro questionamento, marcado por suas próprias palavras como um “atrevimento”, perguntando, portanto, se “mais jovem” e “mais velho” eram a mesma coisa dita de maneiras diferentes. A irritação desencadeada no Sr. Okuda deixa entrever um aspecto importante da arbitrariedade do tempo e das definições que o circundam. O raciocínio extremamente lógico de Yoshiko leva a uma contradição evidente que não condiz com a realidade e que precisa ser explicada. As palavras de Sr. Okuda exprimem que: “[...] os jovens têm muito menos passado e que a vida estraga os seres humanos conforme o tempo avança, e nada pode parar o tempo” (CUENCA, 2010, p. 72). Enquanto ocidentais, a influência do Humanismo renascentista e a ascensão do Capitalismo há muito fez com que se abandonasse a visão fatalista da vida humana e da inevitabilidade do tempo, valores preciosos da Grécia romana⁵ e visivelmente presentes na poética de diversos autores, como Sófocles (e.g. *Édipo rei*) e Virgílio⁶, retomados posteriormente por escritores modernos, a exemplo de Jean Racine. Na tradição japonesa, xintoísta e budista, contudo, a visão de tempo cíclico, de renascimento, de constante busca pelo caminho dos deuses (*kami no michi*) e da crença na pureza e na bondade do homem, que é corrompido por forças malignas do Mundo dos Yomi⁷, em muito se assemelha com o *ethos* grego clássico. Na passagem em que o Sr. Okuda afirma que “ninguém pode escapar do tempo, que é a única coisa que iguala todos os seres humanos, junto com a morte, claro, que anda de mãos dadas com o tempo – o tempo todo” (CUENCA, 2010, p. 72), há uma alusão à figura das Moiras, usuárias da Roda da Fortuna e determinadoras do destino dos deuses e dos homens, de modo que, sob tal perspectiva, a fala de Sr. Okuda se torna quase um sincretismo de ideais greco-nipônicos.

Yoshiko, ainda sem entender muito bem o que é o tempo, questiona se a morte não é a mesma coisa dita de outra forma e recebe como resposta que “a morte é como nascer ao contrário, ou seja, voltar ao que se era antes de nascer” (CUENCA, 2010, p. 73), em suma, estar morto é ainda não estar vivo. Yoshiko, impressionada com tais palavras, conclui que o tempo é algo ruim, mesmo sem compreendê-lo completamente. Nesse instante, ela revela querer escapar do tempo ao se esconder dentro do Sr. Okuda como as cinzas da Sra. Okuda estavam escondidas dentro dela. A metáfora construída pelo excerto se assemelha em diversos pontos com o princípio da reencarnação budista, embora divirja fortemente ao sugerir uma “essência”, herança dos valores gregos que supunham a existência da psiquê (em

⁵ Descreve o período em que os territórios gregos estiveram sob controle de Roma após a vitória na Batalha de Corinto em 146 d.C. Tal domínio estende-se até 330 d.C., quando o imperador Constantino nomeia Bizâncio como a capital da “Nova Roma”. Cf. *Hellenistic age*, artigo de John Ferguson para a *Encyclopædia Britannica* em 07 de outubro de 2006. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Hellenistic-Age>>.

⁶ “Sed fugit interea: fugit irreparabile tempus”. VIRGÍLIO. *Geórgicas*, livro III, verso 284. Em Português: “Mas ele foge: irreversivelmente o tempo foge”.

⁷ A respeito disso, é profícua a explanação Ronan Alves Pereira no texto “O budismo japonês: sua história, modernização e transnacionalização”, publicado no site da Fundação Japão São Paulo. Disponível em: <<http://fjsp.org.br/artigo/o-budismo-japones-sua-historia-modernizacao-e-transnacionalizacao/>>.

vida) e do *eidolon* (na morte), conforme discute extensamente VILAR (2016) em seu texto sobre as diversas visões gregas de vida após a morte com o passar dos séculos.

No fim do capítulo quinze, a primeira referência direta à Antiguidade clássica é citada: o mito do labirinto de Creta. Yoshiko menciona que pensar no tempo à noite é como estar perdida no labirinto, mas sem que haja um fio como o de Ariadne para guiá-la até a saída. Do ponto de vista filosófico, Yoshiko quer dizer que entender e compreender levam à solidão e ao desespero, visão recorrente na filosofia ocidental e, também, uma das Quatro Nobres Verdades do Budismo, em que o “desejo” ou a “sede insaciável dos desejos humanos” é a verdadeira e única fonte do sofrimento. Como aconselham os ensinamentos de Buda, Yoshiko abandona o desejo e se esquece do tempo por meio do Sr. Okuda (CUENCA, 2010, p. 74), estendendo seu fio falso no labirinto, fio que apenas conduz a um alívio temporário. Tanto a tradição budista quanto a tradição grega clássica sugerem que é impossível escapar do destino e do sofrimento se assim tiver que ser, e talvez seja por isso que Yoshiko confunda as noções de tempo, vida e morte, pois, olhando-se de perto, os limites são pouco definidos para os que não possuem o fio de Ariadne.

Entendendo a natureza humana

O capítulo vinte e cinco é aberto com a seguinte citação: “Eu entendo muito pouco. É por isso que insisto e escrevo essas cartas: se não conseguir as respostas certas, pelo menos quero fazer boas perguntas” (CUENCA, 2010, p. 121). Segue-se uma série de exemplos da incompreensão da boneca, como a maneira pela qual a luz chega até a lâmpada pelo simples apertar de um interruptor. Por exemplo, ela insiste em dizer que nada do que a humanidade vive é natural: tudo foi criado, embora naturalizado. Mais do que apenas com relação aos utensílios cotidianos, Yoshiko versa sobre a artificialidade das relações humanas. Em certos dias, quando o Sr. Okuda recebe a visita de Iulana, Yoshiko é ordenada a ficar dentro da caixa, o que, para ela, representaria morrer - como ela mesma disse ter ouvido de seu mestre no capítulo anterior: “a morte para mim seria como se ele voltasse a me fechar na caixa de onde vim” (CUENCA, 2010, p. 73). Ainda que assim tenha feito no início, não é senão a curiosidade, o único defeito de Pandora, que motiva Yoshiko a se rebelar e a desobedecer o seu mestre. Descobre ela então que a estrangeira (referindo-se a Iulana) é capaz de atos dos quais ela nunca seria: em relação ao sexo, é Iulana quem se move e não o Sr. Okuda, como acontece com Yoshiko; Iulana pesa mais que o dobro e é pelo menos quarenta centímetros mais alta do que Yoshiko. Nesse instante, Yoshiko diz se sentir “insuficiente e inadequada”, já que seu modelo não lhe permite fazer esse tipo de adaptação. O que ela declara é sintomático da humanidade:

Nem posso falar que minha desconformidade é irrecuperável porque nunca tive o que recuperar. Além disso, até que ponto uma mudança nas medidas do meu corpo não faria de mim outra - já que eu sou o meu corpo e o meu nome Yoshiko? Quanto eu deveria engordar ou crescer para deixar de ser quem sou e me transformar em outra? Qual seria essa fronteira? (CUENCA, 2010, p. 123)

Ao se pensar em todos os problemas de uma sociedade (sequer moderna, pois é um erro atribuir à modernidade a obsessão pelo culto do corpo) constantemente em busca de atingir padrões, Yoshiko mostra que é o contato com o diferente que causa o sentimento de falta, afinal, como sentir falta de algo que não se sabe ao menos que existe? Ora, não é essa a moral do mito da caverna de Platão? Se só se conhece o mundo por meio do que ele parece ser. No caso de Yoshiko, considerando o que lhe é contado e a forma em que lhe é contado, como é que poderia haver algo “a recuperar”? Mesmo assim, é inevitável que surja o sentimento de inveja, de ciúme e de posse. Yoshiko confessa ficar inquieta e não conseguir se concentrar quando pensa na estrangeira ao lado do Sr. Okuda, e que isso só muda quando o imagina retornando para ela. Estaria sugerindo esse episódio que as desigualdades humanas são inerentes ao contato com o Outro e que é irremediável o desencadeamento de sentimentos tais quais os que Yoshiko sente, pois eles seriam uma resposta natural ao desequilíbrio da interação humana?

O último parágrafo em que Yoshiko se faz presente assume o tom da narrativa de Cuenca: misterioso, instável e cheio de pistas a serem decifradas. Yoshiko menciona só haver duas maneiras de cessar a agonia que ela sente, ambas ligadas ao ato de desaparecer. Na primeira, é ela quem desaparece, retornando à caixa e deixando de ser quem é, misturando-se com o escuro até que não se saiba mais quem é o escuro e quem é Yoshiko. Não é preciso dizer que essa ideia remete ao retorno universal ao caos primitivo, do qual toda matéria teria sido originada. A segunda alternativa, entretanto, é mais inusitada: a de matar o Sr. Okuda. Yoshiko diz pensar sobre essa possibilidade sempre que corta peixe venenoso⁸ para seu mestre, sentindo enorme prazer e alívio na ideia. Inúmeras hipóteses podem ser suscitadas: é coincidência que, além de ser o último capítulo e de ser finalizado com essa temática, esse seja também o quarto capítulo em que Yoshiko aparece e o número quatro na cultura japonesa seja mal visto pela leitura do ideograma de morte ser homófona? Por que o “destino” de Yoshiko foi o de pensar na morte como a saída para o sofrimento da existência? O que o seu processo de apropriação da cultura “humana” expõe? Ao olhar para Yoshiko, seria possível contemplar o próprio destino dos homens? Em escalas menores ou maiores, não são os sentimentos de inveja, posse e ciúme que moveram guerras, invasões, destruições e disseminaram misérias, infortúnios e mortes?

Considerações finais

O único final feliz para uma história de amor é um acidente, a despeito da falta de popularidade e do número pouco expressivo de vendas para a magnitude do projeto editorial a que se vincula, pode parecer um romance de elaboração rasa em uma leitura superficial,

⁸ Um tipo de baiacu, popularmente conhecido como *fugu*, uma das iguarias ditas mais exóticas e caras da culinária japonesa. É um dos animais mais venenosos do planeta e seu preparo exige alto grau de cuidado e técnica para que a carne não seja contaminada. A intoxicação por *fugu* é capaz de matar um humano adulto em poucos minutos dependendo da quantidade ingerida. É pertinente notar a referência ao *fugu* no haiku que abre o romance, em que o eu-lírico não pode ver sua amada naquela noite, desiste e vai comer *fugu*.

mas engana-se quem o desdenha de primeira. João Paulo Cuenca, um dos dezessete escritores enviados a uma metrópole global através do projeto “Amores Expressos”, mostra, em uma linguagem fluida e metafórica, bem ao estilo da contemporaneidade, como é o drama de ser um estrangeiro atirado em terras em que a língua já é o primeiro empecilho e distancia ainda mais a entrada em uma cultura da qual os primeiros referenciais são comumente estereótipos.

A situação delicada de Cuenca praticamente leva a um apelo ao instinto humano, o que Walter Benjamin nomeia como “momento de perigo”:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Cuenca se apropria de uma reminiscência do que foi a Antiguidade segundo os ecos da tradição popular greco-latina da qual ele descende, talvez conscientemente talvez inconscientemente, como filtro de inteligibilidade de signos culturais japoneses na tentativa de deixá-los em pé de igualdade com seu universo conhecido. O grande número de informações a serem processadas quando imerso no Japão justificam que a tradição e a modernidade, tanto do Ocidente quanto do Oriente, figurem lado a lado no romance: os tradicionais gênero haiku e *tanka*, bem como o estilo de escrita em ideogramas na folha de rosto, são retratados no mesmo cenário do popular bairro de Akihabara, destruído pelo igualmente conhecido monstro Godzilla. Nesse mesmo cosmos, Ariadne, Pandora, ideais gregos e elaborações platônicas se fundem em metáforas interessantes, às vezes inesperadas.

É concebível dizer, então, que o que ocorre no processo de leitura da obra de Cuenca é a percepção de várias perspectivas que dialogam a partir dos contatos e trocas culturais presentes na construção da narrativa. Assim, de elementos que se apresentam de forma “rasa”, passando pela problematização de um sujeito exposto a outro ambiente cultural – nesse sentido, a autoria se insere mais incisivamente na própria obra – até uma situação que assimila as oscilações e as inconsistências do texto literário, enfatizando a questão do “desequilíbrio”.

Duas classificações do termo “desequilíbrio” podem ser elencadas e ajudam na elaboração da reflexão construída a partir das diversas leituras do romance, a saber: a) a leitura que considera o aspecto adjetivo, no qual ocorre um desequilíbrio negativo em relação ao Outro, percebido somente com base no conhecido, fechando a aceitação da sua singularidade ao impor-lhe um ponto de vista em que o sujeito da percepção só vê a si mesmo e b) a leitura que se insere de forma complementar à reminiscência apresentada por Benjamin, destacando que a aproximação com o diferente ocorre com base no próprio oscilar da consciência, na desarticulação entre o conhecido e o ignorado.

Dessa forma, o desequilíbrio da narrativa permite ao leitor (que avança e supera tal desequilíbrio em sua forma pejorativa) perceber aquilo que Hannah Arendt destacou:

A existência em si, por sua própria natureza, nunca é isolada. Existe apenas na comunicação e na consciência da existência dos outros. Nossos semelhantes não

são (como em Heidegger) um elemento da existência que, embora estruturalmente necessário, é um impedimento ao Ser do Eu. Muito pelo contrário: a existência só pode se desenvolver na vida compartilhada dos seres humanos que habitam num mundo dado, comum a todos eles. No conceito de comunicação encontra-se um novo conceito de humanidade, cuja abordagem, mesmo ainda não plenamente desenvolvida, postula a comunicação como premissa para a existência do homem. Dentro do Ser “oniabrangente”, os seres humanos vivem e agem entre si; assim procedendo, não perseguem o fantasma do Ser, nem vivem na ilusão arrogante de constituírem o próprio Ser (ARENDR, 2008, p. 215)

Embora seja pretensioso dizer que Cuenca tenha criado um “conceito de humanidade inédito”, não se nega que seu romance inaugura uma nova abordagem e se vale de uma estratégia comunicativa para decifrar signos até então herméticos e de parcial ou total desconhecimento. Serve também como crítica ao Ocidente, que pouco se dedica ao entendimento da outra metade do globo, cisão que os próprios ocidentais criaram sob a justificativa de melhor compreender questões tão ímpares. Em vez disso, o que se viu historicamente foi uma exotização do Oriente, usada como argumento para transformá-lo em místico, milenar e inacessível. Como Arendt argumentou, construiu-se a visão arrogante segundo a qual o Ocidente é o próprio mundo civilizado e o choque cultural experimentado por Cuenca demonstra com perfeição que só é possível existir se for possível compartilhar informações e referenciais. Um projeto ambicioso como o que se propôs fazer a coleção “Amores Expressos” foi um divisor de águas, mostrando a necessidade de se conhecer o mundo para além dos panfletos de agências de viagens e documentários, e igualmente para além do deslocamento físico. Aprender outro sistema cultural é questionar verdades, relações, processos e crenças; é redefinir os valores que constituem o humano.

Utilizada para mostrar a fragilidade e a artificialidade das relações humanas, afirmando nas entrelinhas que a “humanidade” se construiu de ponta a ponta sem que, de fato, se desse conta desse processo, Yoshiko “aprende” a ser humana no decorrer dos quatro capítulos, por mais que não entenda completamente o sentido de algumas noções. Ao fazer inferências e julgamentos baseados puramente em sua experiência reduzida ao lado de Sr. Okuda, simula o processo, em maior ou menor grau, semelhante àquele pelo qual todo indivíduo passa em sua “humanização cultural”. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, antes de uma sobreposição cultural parcial e narcísica, produz um sincretismo intrigante, uma verdadeira mistura de visões de mundo que parecem sempre estar complementando os lapsos deixados por uma ou outra nos olhos de um observador curioso em busca de equilíbrio e de sobrevivência nos mares desconhecidos da cultura.

DOS SANTOS, R. F.; OURIQUE, J. L. P. Minotaur vs. Godzilla: Greco-Japanese Syncretism in *The Only Happy Ending for a Love Story is an Accident*, by João Paulo Cuenca. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 79-91, 2018.

Referências

ARENDDT, H. O que é a filosofia da existência? In: _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas* (v. I). Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE BISPOS DO BRASIL. 1ª Leitura - Gn 1,1 - 2,2. **Liturgia Diária**, 2015. Disponível em: <<http://liturgiadiaria.cnbb.org.br/app/user/user/UserView.php?ano=2015&mes=4&dia=4>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

COZER, R. Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing. **Folha de São Paulo**, 23 out. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2310201106.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

CUENCA, J. P. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEGAS, E. *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*. 1872. Óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Foyer_de_la_danse_%C3%A0_l%27Op%C3%A9ra_de_la_rue_Le_Peletier#/media/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_005.jpg>. Acesso em 18 out. 2018.

FERGUSON, John. Hellenistic age. **Encyclopædia Britannica** [site], 07 out. 2016. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Hellenistic-Age>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

GRIMAL, P. *Mitologia clássica: mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. pp. 15-16; 33.

PEREIRA, R. A. O budismo japonês: sua história, modernização e transnacionalização. **Fundação Japão São Paulo** [site]. Disponível em: <<http://fjsp.org.br/artigo/o-budismo-japones-sua-historia-modernizacao-e-transnacionalizacao/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

PLATÃO. *A República*. Disponível em: <http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf>. Acesso em 29 jun. 2018.

SALIS, V. D. *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003. pp. 135-140; 209-210.

VEJMEKKA, M. O Japão na literatura brasileira atual. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 213-234, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/12.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

VILAR, L. Vida após a morte na mitologia grega. **Seguindo os passos da história** [blog], 20 dez. 2016. Disponível em: <<http://seguidopassoshistoria.blogspot.com/2016/12/vida-apos-morte-na-mitologia-grega.html>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

VIRGÍLIO. *Bucoliques – Géorgiques – Énéide*. Texte latin accompagné d' un commentaire philologique et littéraire par Henri GOELZER et précédé d' une étude sur VIRGILE par SAINTE-BEUVE - Texte latin, notes en français. Paris: Librairie Garnier Frères, s.d.

Recebido em: 21 jul. 2018
Aprovado em: 18 set. 2018

A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo

DAVI NUNES DOS REIS*
THIAGO MARTINS PRADO**

RESUMO: Ao investigar a obra da escritora Conceição Evaristo por meio de uma teoria da narração contemporânea, analisam-se as técnicas de encaixe de focos narrativos no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* como um recurso que faz emergir a polissemia de vozes interditas. Com o objetivo de demonstrar como as microficcões – templo narrativo em que as personagens-narradoras testemunham suas histórias na obra – conseguem representar personagens complexas, este trabalho utiliza-se de estudos da teoria narrativa. Termos-chave como narrador pós-moderno, de Santiago (2002), foco narrativo e personagem-narrador pós-moderno, de Prado (2011), são utilizados visto seus funcionamentos peculiares na contemporaneidade e suas características explícitas na obra analisada.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; Microficcões; Narrativa pós-moderna; Narrativas encaixadas.

ABSTRACT: Studying Conceição Evaristo's *oeuvre* from the perspective of a theory of contemporary narration, this paper analyzes the techniques of insertion of narrative focuses in the short story collection *Insubmissas lágrimas de mulheres* as a resource that makes emerge the polissemia of interdicted voices. With the purpose of demonstrating how the microfictions – a narrative temple in which narrator characters witness their stories in the work – can represent complex characters, this work uses studies of narrative theory. Keywords as postmodern narrator, from Santiago (2002), narrative focus and postmodern character-narrator, from Prado (2011), are used, when observing their peculiar workings in contemporaneity and their explicit characteristics in the work analyzed.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; Embedded Narratives; Microfictions; Postmodern Narrative.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – 41150-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: ungareia@gmail.com

** Doutor em Letras, Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – 41150-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: minotico@yahoo.com.br

Introdução: as premissas teóricas das técnicas de encaixe de narrativas

A ênfase na análise sobre as técnicas de narrativas encaixadas no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* possibilita estudar a obra da escritora mineira Conceição Evaristo por um viés estético próximo aos estudos contemporâneos de narração. A intenção, aqui, surge da necessidade de deslocar a crítica à obra de escritoras e escritores negros a um nível mais estético-estrutural, que, ao mesmo tempo, possa alimentar e ser retroalimentado pelas abordagens sociológicas e culturais já vastas para essa obra.

Visto isso, as técnicas de encaixes de focos narrativos explicitadas por Prado (2011, p. 67) “como uma necessidade de releitura e modificação das categorias e estruturas de narração”, são, neste trabalho, a base para a investigação dos elementos formais da obra, que é composta por treze contos. Assim, a mobilidade dos focos narrativos e seus movimentos, ritmos e formas de encaixe em *Insubmissas lágrimas de mulheres* são categorias importantes para a percepção de como se articulam os elementos basilares da obra.

Um conceito importante para esse intento é o de narrador pós-moderno, o qual Santiago (2002) define como o ser que, já desvanecido nas ruínas de suas experiências mortas na modernidade, volta-se agora para a observação de outrem, pois é no abismo do outro que o narrador pós-moderno se perde como identidade outrora estável, encontrando o sumo para a escrita literária na atualidade. A observação sobre a alteridade como motivo da narração é, também, a constatação de um silêncio que permite retomar a construção do eu pela escuta do outro; ou, ainda, a percepção da alteridade como princípio narrativo confirma que as definições (universais) do eu da modernidade se deram pela ruína do outro. Dessa forma, as ruínas da modernidade obrigam o narrador pós-moderno a vasculhar as próprias ruínas que a marcha para a modernidade imprimiu e, ao contrário do que Santiago propôs, essa é uma posição propriamente benjaminiana se considerados textos como *Teses sobre o conceito de história*¹.

No livro de contos analisado, a observação é importante, mas junto com outra noção também relevante – o ouvir. No livro, há uma narradora-ouvinte que deambula e escuta histórias de personagens, as quais Prado (2011), indo além da definição de Santiago, denomina de personagem-narrador pós-moderno e que aqui será relevante para analisar a obra de Conceição Evaristo.

¹ A contraposição do texto *O narrador pós-moderno*, que Silvano Santiago empreendeu em relação ao texto *O narrador*, de Walter Benjamin, precisa ser mais bem investigada sob duas perspectivas. A primeira delas está na tendência à redução que Santiago realiza em relação à perspectiva do narrador benjaminiano como sedentário e como uma figura de autoridade derivada da idade mais avançada – quando, em verdade, o outro tipo de narrador benjaminiano, a figura do narrador viajante, estimula uma contação de estórias derivada de suas constantes migrações na descoberta de culturas e trocas de experiências sociais contínuas. A segunda perspectiva deve ser estudada em relação aos contextos de teorização em que os dois críticos se apresentam: Benjamin está num contexto entre as duas guerras mundiais, sugerindo uma teoria da narração que também permita uma cultura pacifista baseada na troca social de experiências solidárias e coletivas ao mesmo tempo em que denuncia os horrores da guerra – tal como o fez também, no mesmo período, Remarque (1981), com o seu romance *Nada de novo no front*; Santiago está num contexto muito distinto, em que a emergência do reconhecimento de grupos minoritários sugere uma teoria da narração que coloque em relevo experiências dispersas que foram marginalizadas pela modernidade e seu padrão de civilização.

Além disso, outro aspecto que será analisado na obra são as microficcões, produzidas pelos encaixes de focos narrativos e por sua distinta mobilidade. Desse modo, na primeira sessão deste trabalho, traça-se a investigação da obra e articulam-se os conceitos dos teóricos já acima indicados para dimensionar aspectos, estruturas e implicações sociológicas e estéticas presentes na antologia. Na segunda sessão, ocorre a análise dos contos do livro e o estudo de como as técnicas narrativas aparecem neles, observando-se os diferentes ritmos e formas de encaixe, de maneira que os contos são divididos em blocos, os quais são construídos de acordo com a mobilidade e o encaixe do foco narrativo neles presente. Assim, os movimentos e a assunção das micronarrativas da personagem-narradora pós-moderna em *Insubmissas lágrimas de mulheres* trazem, através das técnicas que serão analisadas abaixo, algumas das vozes historicamente interditas que se articulam com um embasamento estético peculiar à emergência das minorias.

A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de foco narrativos

No livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há uma narradora-ouvinte que deambula ouvindo histórias de mulheres – personagens-narradoras – que traçam toda uma trajetória, por meio de encaixes de focos narrativos móveis, com uma sucessão de olhares e perspectivas que possibilitam ao leitor múltiplas interpretações da obra. A narradora pós-moderna se constrói através da alteridade; na escuta do outro, ela é magneticamente atraída pelo abismo do outro – no qual ela se perde em sucessivas “mortes” até o seu aparente desaparecimento. Na perspectiva de Santiago (2002), levanta-se a hipótese de que essa narradora pós-moderna não é mais aquela que narra uma história a partir de uma experiência vivida, mas a que observa, como uma jornalista, a realidade procurando ouvir os que a constituem. Partindo dessas considerações, analisa-se, no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como o olhar dessa narradora para a outra (personagem) que se encontra imersa em sua ação no cotidiano (ambiência ficcional) é, na obra, a substância estética para a feitura literária.

É interessante observar que, num mundo em que verdade e realidade são frutos de disputa por uma hegemonia interpretativa que se instala e não poupa o próprio narrador da ficcionalização que ele empenha, Prado (2011) coloca o narrador e, no extremo, o próprio autor na dimensão de personagens com base na concepção de Foucault (1996) de que tudo ocorre no campo da exterioridade da linguagem, do discurso. Nesse sentido, o autor é um aglutinador de discursos, mas também é o que se torna lacunar em sua morte aparente, em seu desaparecimento no mar torrencial de linguagem, no qual é envolvido e levado – de maneira que tudo está no jogo da representação, da espetacularização da realidade, no qual o narrador pós-moderno é um observador, um personagem-narrador, enfim, de um real diluído e gelatinoso que já é, por si só, ficção.

Assim, tudo é ficção na pós-modernidade. O autor também é um personagem encaixado numa narrativa específica do mundo, num contexto necessariamente limitado no tempo e

no espaço. O autor cria, por meio da linguagem literária, outra ficção, ou melhor, aumenta a produção de ficções, articulada por via da observação de personagens que se encaixam em outras narrativas, que, comungando com o olhar dos leitores, possibilitam uma infinidade de interpretações. Tais interpretações deslocam, de maneira quase absoluta, o estreito olhar do narrador-personagem que, como profetizou Benjamin (1987), na sua inautenticidade e nas ruínas devastadas de suas experiências mortas na modernidade, desvanece-se no mar imensurável da linguagem.

Nessa perspectiva da tradução das funções da narração, os conceitos de autor, narrador e personagem, como participantes diretos dos mecanismos de encaixe dos processos ficcionais que vivenciam na construção de realidades possíveis pela linguagem, nunca devem ser entendidos como instâncias autônomas, e sim como funções necessariamente interconectadas umas com as outras. O olhar do autor, portanto, mesmo com a necessidade, *a priori*, de eternidade, pois ele é o edificador de personagens, o criador de criaturas, é apenas mais um que se soma à interpretação das personagens presentes na obra. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Evaristo (2015, p. 07), por exemplo, explicita isso no texto de apresentação do livro: “Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas”. Observa-se, desse modo, que o olhar da autora se amalgama, se (con)funde com o das personagens, ele se acopla numa dimensão de múltiplos olhares, mas o que mais dinamiza a capacidade polissêmica da obra, como afirma Prado (2011, p. 69) “é a consubstanciação do olhar do personagem com o olhar do leitor que reinaugura possibilidades de interpretação”.

O autor na pós-modernidade se tornou uma espécie de *cameraman*, ou melhor, um documentarista que filma e fita a ambiência, que compõe uma dimensão espacial e até temporal. Ele é o ser que está atrás da câmera, e não consegue ter o controle sobre o olhar das personagens, pois, metaforicamente, o *zoom* da câmera não abarca todos os encaixes de focos narrativos que estendem linhas bifurcadas ou, mesmo, cruzadas de histórias e enredos que se alargam a horizontes quase infinitos de olhar (ou olhares) nas narrativas pós-modernas.

A contemporaneidade, nesse sentido, é construída em sobreposições de ficções, a teatralização da automação cotidiana comporta a todos, no jogo da vida, como personagens. Isso, na obra analisada, se apresenta de maneira ousada, pois coloca no teatro das representações literárias personagens cujo discurso foi e ainda é interdito, apresentando focos narrativos historicamente desfocados, vozes obliteradas e insubmissas.

Ao deambular, escutando histórias de treze personagens femininas, a narradora-ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* apresenta características que permitem enquadrá-la no que Santiago (2002) chama de narrador pós-moderno – aquele que, subtraído da experiência de si, observa o outro. No entanto, no livro, a dimensão do ouvinte, do local de escuta, é mais importante do que a do observador. A escuta é o que desloca o foco narrativo e torna lacunar a narradora, é nela que os encaixes dos focos narrativos acontecem, abrindo-se como um feixe de luz ao horizonte para apresentarem as vozes e as histórias das personagens, e se fecham, ou melhor, se contraem para que a narradora caracterize as ambiências e as situações narrativas nas quais as personagens estão imersas.

A narradora que ouve, abre os ouvidos para a escuta das micronarrativas das personagens, ou melhor, ela se deixa, na malha narrativa, ser substituída por uma personagem falante que surge da necessidade de fazer emergirem as vozes interditas no processo de produção de discursos oficiais. As vozes assim enunciadas, que antes eram uma espécie de ruído incessante, como afirma Foucault (1996), conseguem, como uma espécie de libelo de libertação, adentrar à vitrine escritural de um monumento consagrado e importante: a literatura.

As técnicas de encaixe de focos narrativos apresentadas nos contos podem ser caracterizadas como uma espécie de *jogo de sanfona*, onde o foco narrativo possui mais detidamente dois movimentos rítmicos: a) no primeiro, ele se estende e se contrai da narradora às personagens e das personagens à narradora; b) no segundo, ele se estende às personagens e a narradora assume um lugar diminuto na obra. O enquadramento de uma narrativa na outra, ou o entrecruzamento em níveis que vão fazendo suceder dimensões narrativas às quais Prado (2014) chama de *jogo* – e explicita isso como uma característica ou, mesmo, uma obsessão que se tornou uma condição *sine qua non* na construção das narrativas na pós-modernidade – está presente em *Insubmissas lágrimas de mulheres*. E isso ocorre devido à necessidade de fazer as personagens falarem. E as personagens (com os seus respectivos olhares) na antologia analisada, compõem, de forma decisiva, a estrutura da obra, pois já na titulação de cada conto aparecem seus nomes e elas terão, por meio de encaixes de focos narrativos, suas vozes enunciadas. Desse modo, a nomeação das personagens – Aramildes Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida Daluz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anástacia – destacada nos títulos já coloca as personagens em primeiro plano, pois ela, na dinâmica dos diversos olhares na narrativa pós-moderna, é, de certa forma, o marco, espécie de encruzilhada para a qual se voltam todos os olhares. Ela contém o olhar do narrador e, em sua polissemia, oferece ao leitor múltiplas possibilidades de interpretação.

O personagem na narrativa pós-moderna ganhou maior credibilidade, maior destaque no jogo narrativo, porque a polifonia produzida por meio de sua microficção parece traduzir melhor a fragmentação, os ruídos incessantes em meio aos gritos por representação, a incomunicabilidade (e também as malhas virtuais insossas) que caracterizam a atualidade. Para Prado (2011), o personagem-narrador pós-moderno é, socialmente, resultado de uma demanda política que combate o estereótipo, que é uma forma de redução e apagamento da alteridade, ao mesmo tempo em que promove a investigação de novas formas de produção de objetos culturais no mercado.

Nesse sentido, Conceição Evaristo, em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, ao trazer às microficcões as vozes de personagens femininas negras – personagens que, ao longo da história literária brasileira foram representadas de forma negativa, ou seja, tiveram a sua corporeidade e existência reduzidas a estereótipos que variavam num espectro que ia da bestialização à hipersexualização – consegue, no conjunto de contos, por meio de um recurso técnico e estético muito presente nos romances contemporâneos (as narrativas encaixadas),

trazer à malha literária brasileira personagens polifonicamente complexas cujos olhares, relacionados com os dos leitores, possibilitam múltiplas interpretações sobre a tradição literária nacional e sobre as facetas da opressão historicamente presentes no Brasil.

No livro, a narradora-ouvinte transmite uma sabedoria de oitiva, um saber do ouvir dizer, o qual Silviano (2002, p. 46) chama, ao caracterizar o conhecimento transposto pelo narrador pós-moderno, de “sabedoria decorrente da observação de uma vivência alheia a ele”. No entanto, colocamos, aqui, a dimensão do ouvir em um plano de importância maior do que o observar, pois o ouvir, em Conceição Evaristo, está ligado ao conceito de *escrevivência*, cunhado por ela. Esse conceito se refere diretamente à forma como ela contrói a sua literatura, pois a realidade vivencial é, para a escritora, um signo também ficcional, de maneira que as suas experiências e as experiências dos seus pares, ou relatos que lhe chegam de chofre ao ouvido, ganham logo uma dimensão ficcional. Visto que a autora percebe que o que está em jogo é sempre a linguagem, “assenhorear-se da pena” (PALMEIRA, 2012) é uma forma de poder, uma maneira de embate com as interdições que a silenciavam.

Nessa perspectiva, aparece na obra de Evaristo o que Gagnebin (2006) chama de *rastro*, que, sob a responsabilidade ética, são resquícios de histórias que, quando (re)contados, nos fazem não repetir erros ou barbáries ocorridas no passado. Ou como Gagnebin metaforicamente define: a presença do ausente e o ausente da presença. Nesse sentido, tem-se como hipótese que o rastro em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (as pegadas organizadas do esquecimento) está nas vozes interdidas das personagens femininas negras na literatura brasileira, que sempre foram o ausente da presença, o zumbido ininterrupto que ninguém ouvia, mas que estava marcado, ritmado numa passada invisível e constante – presença incessante que Conceição Evaristo, em seu livro, consegue ir registrando, lembranças de uma presença esgarçada e esquecida que está sempre em risco de se apagar definitivamente.

Nesse enunciar de vozes, apresenta-se o papel ético da obra de Conceição Evaristo. Prado (2011), colocando o rastro na dimensão do personagem-narrador pós-moderno, constata que o olhar do personagem possui substância representativa de vasta instabilidade, mas é isso, essa falta de direta materialidade, que gera disputas interpretativas e dinamiza, com poder, a narrativa e gera especulações. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, as especulações demonstram que a polifonia verbal, rítmica e corpórea das personagens femininas compõe, de forma multidimensional, criaturas que eram representadas historicamente via estereótipos – a polissemia, nesse caso, é o direito de expressar diferenças e de combater a redução ao estereótipo. Assim, a narradora-ouvinte, personagem que, de oitiva, transmite o conhecimento que ela extraiu da experiência de outrem e das técnicas de encaixe de focos narrativos, ao possibilitar o enunciar de vozes, o entrecruzar de diversos olhares e o confluir esses olhares transformados nas personagens, constrói múltiplas possibilidades de interpretação e insere o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* na malha estética e literária da pós-modernidade.

Os contos e os encaixes de narrativas

A movença dos focos narrativos não acontece nos treze contos da obra, a técnica de narrativa encaixada aparece em onze deles e, quando ocorre, se dá em ritmos e movimentos distintos entre si, que serão divididos em blocos e cuja análise será o cerne deste artigo. O primeiro bloco é formado dos contos que não possuem narrativas encaixadas, que são “Aramides Florência” e “Natalina Soledad”. O segundo é composto pelos contos cujo encaixe das narrativas oculta a presença da narradora-ouvinte, que são “Shirley Paixão”, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” e “Saura Benevides Amarantino”. O terceiro bloco é formado pelos contos “Adelha Santana Limoeiro”, “Rose Dusreis” e “Regina Anastácia”, que fazem, como já dito anteriormente, o jogo de sanfona, ou seja: neles o foco narrativo sai da narradora-ouvinte, vai para a personagem-narradora e volta para a narradora-ouvinte, estabelecendo um contínuo deslocamento da focalização. O quarto bloco é constituído pelos contos que fazem a movença da narradora-ouvinte para personagem-narradora, mas a presença da narradora se estende mais numa densidade descritiva dos fatos narrativos e só depois se torna lacunar, são eles: “Isaltina Campo Belo”, “Mary Benedita”, “Líbia Moira”, “Mirtes Aparecida DaLuz” e “Lia Gabriela”.

As técnicas de encaixe diversificadas nos contos são responsáveis pela polissemia da obra – óbvio que, relacionadas ao olhar dos leitores, conseguem construir ficcionalidades complexas, pelo lado das personagens-narradoras ou pelo da própria estrutura narrativa. Isso posto, segue-se à análise dos blocos:

I

Os contos “Aramides Florência” e “Natalina Soledad” são os dois contos que abrem o livro, e pode-se observar que somente neles não há narrativas encaixadas, pois as micronarrativas das personagens ficam diluídas no olhar, na perspectiva da narradora-ouvinte. O foco narrativo pouco se move às personagens-narradoras, não se encaixam no enredo as narrativas delas. A narradora-ouvinte se concentra em descrever o que observa, traça a ambiência e os fatos narrativos. Assim, a presença das vozes das narradoras-personagens, Aramides Florência e Natalina Soledad, é lacunar, aparece dissolvida em diminutos trechos de natureza fragmentária, em diálogos isolados, como se pode ver no trecho abaixo:

Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual, estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano. **Esta é minha criança** – me disse a mãe, antes de qualquer outra palavra –, **o meu bem-amado. O nome dele é Emildes Florência.** (EVARISTO, 2015, p. 09 – grifos nossos).

Vê-se, nesse trecho, que o observar e o descrever tem uma dimensão maior do que o ouvir devido ao pequeno fragmento exposto da voz da personagem-narradora, e isso,

hipoteticamente, pode ser descrito como se a autora estivesse observando os horizontes narrativos e o ensaiar das vozes das personagens-narradoras – como as cantoras fazem ao aquecerem as cordas vocais – para poder, nos contos que se sucedem, trazê-las com toda a força de um testemunho. Vale ainda destacar, nessa perspectiva, um fragmento do conto Natalina Soledad:

Rejeitou também a incorporação do sobrenome familiar – Silveira – ao seu nome. E sonoramente, quando o escrivão lhe perguntou qual o nome adotaria, se seria mesmo aquele que aparecia escrito na petição de troca, ela respondeu feliz e com veemência na voz e gesto: **Natalina Soledad**. (EVARISTO, 2015, p. 25 – grifos nossos).

Assim, Evaristo, de forma estratégica, enuncia isoladamente no enredo as vozes das personagens-narradoras, propaga uma espécie de *trailer*, pois o intuito inicial nesses dois contos parece ser transcrever uma exterioridade que irá perpassar todos os contos, o espaço. Coloca-se aqui a dimensão antropológica de Sodré (2002) sobre o espaço; ele o vê como o local próprio de uma cultura diaspórica exilada, no caso, a cultura negra, onde as pessoas precisavam angustiosamente se territorializar visto que foram apartadas das suas terras de origem. Nesse sentido, as personagens em *Insubmissas lágrimas de mulheres* aparecem *exiladas* em seus ambientes – metáfora da história do negro(a) no Brasil – pois a espacialidade  , para elas, o local do desassossego, da opressão. Nesses dois contos, as descrições dos ambientes funcionam como preâmbulo est tico da sobreposição das vozes das personagens-narradoras que aparecerão nos demais contos do livro.

II

Os contos “Shirley Paixão”, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” e “Saura Benevides Amarantino” são, no livro, aqueles em que a narradora-ouvinte é mais lacunar. Em “Shirley Paixão”, a sua presença quase   imperceptível, notada obliquamente no início do conto com a frase: “Foi assim – me contou Shirley Paixão” (EVARISTO, 2015, p.27). Depois, torna-se lacunar e, de oitiva, escuta o testemunho da personagem narradora até o final do conto. Vê-se, aí, a assunção da personagem-narradora pós-moderna na obra de Conceição Evaristo como já dito anteriormente. Nesse sentido, Prado (2011, p. 76) explana que “a microficção do personagem nos tempos atuais conquistou maior credibilidade que a tentativa de uma aproximação realística por um narrador distanciado.” Assim, nesse bloco de contos, a microficção ganha o primeiro plano narratol gico, assumindo o protagonismo na fabulação: as personagens narradoras têm a sua voz inscrita no corpo da história, testemunhando – o que pode ser visto nesse fragmento do conto “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, em que a narradora-ouvinte aparece de forma fragmentada e desaparece para fazer emergir a microficção da personagem-narradora:

De Imaculada nada tenho – começou assim a conversa de Maria do Rosário comigo –, **mas não me sinto a primeira e nem a última das pecadoras, mesmo porque não acredito em pecados** – continuou. **Esse nome de santa mulher foi invenção do catolicismo exagerado de minha família.** (EVARISTO, 2015, p. 43 – grifos nossos).

Desse modo, a personagem-narradora, através da técnica de encaixe de narrativas, preenche todo o conto com a sua história. As microficcões avultam, impregnam toda a fábula; as vozes das personagens compõem a acústica dissonante do enredo, trazendo à tona a polifonia, as posições que se cruzam e se chocam, demonstrando ocorrências de registros sociais diversos e julgamentos morais que se diferenciam e, por isso, que se tornam mais complexos.

A mobilidade dos focos narrativos nesses contos torna quase completamente lacunar a narradora-ouvinte, como se pode ver no conto “Saura Benevides Amarantino”:

Saura Benevides Amarantino, sem rodeio algum, começou logo me contando a história. **De seus ouvidos, moça,** – me disse ela – **faço o meu confissãoário, mas não exijo segredo. Pode escrever e me apontar na rua, como personagem de uma história antes minha e, agora sua. Pouco me importa se me reconhecerem. Todos gritam ou sussurram algo ao meu respeito. Sobre o que falam de mim, nunca afirmei que sim, mas nunca neguei também. Dizem que do amor de mãe nada sei. Engano de todos. Do amor de mãe, sei. Sei não só da acolhida de filhos, de que uma mãe é capaz, mas também do desprezo que ela pode oferecer. Confesso. Dos três filhos que tive, duas meninas e um menino, meu coração abrigou somente dois. A menina mais velha e depois o menino; a filha caçula sobrou de mim. Nunca consegui gostar dela. A aversão que eu sentia por essa menina, em medida igual, era o acolhimento que fui capaz de oferecer e ofereço aos outros. Sou mãe de Idália e Maurino. Os dois me bastam.** (EVARISTO, 2015, p. 117 – grifos nossos).

O foco narrativo escapole da narradora-ouvinte – dilui-se no jogo da linguagem que caracteriza a personagem-narradora pós-moderna – e traz à tona as micronarrativas, de maneira que a técnica de encaixe é, na obra, um paradigma estético para compor as histórias narradas, é a forma prioritária de contar, ou melhor, de trazer à baila as vozes interdidas, que se insurgem, na obra, para compor discursos que foram antes obliterados.

Das microficcões presentes em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, emergem olhares, enredos, horizontes narrativos que se direcionam para perspectivas diferentes da literatura canônica. Assim, tais perspectivas (que a mobilidade do foco narrativo produz) vislumbram também outra representação de Brasil, escamoteada nas malhas discursivas privilegiadas e nas imagens oficiais. Esse constructo de efeitos socioestéticos possibilita criar uma gama de interpretações, uma espécie de mosaico que espelha múltiplas imagens, articulando expressões e subjetividades e colocando o que é subalterno no centro. As personagens narradoras testemunham, mas não em busca de contar uma verdade absoluta, visto que, nesse lastro de linguagem e ficcionalidade, a noção de verdade se relativiza. O enredar das histórias apresenta olhares que se multiplicam quando comungam com os dos leitores, produzindo interpretações variadas – tudo isso compõe a diversidade do narrador pós-moderno ao

cruzar (na sucessão das dimensões ficcionais nas quais todos estão envolvidos) com variadas identidades. Para além dos estereótipos, nesses contos aqui investigados, as personagens-narradoras conseguem, em suas micronarrativas, expor a multidimensionalidade, a polifonia que dá conta da contemporaneidade e de suas fragmentações, as quais as narrativas encaixadas conseguem traduzir.

III

Os contos “Adelha Santana Limoeiro”, “Rose Dusreis” e “Regina Anastácia” são exemplares do ponto de vista da mobilidade dos focos narrativos. Eles fazem, em tons fluidos, o jogo de sanfona: o foco narrativo sai da narradora-ouvinte, vai para a personagem-narradora e volta para a narradora-ouvinte e se abre para as múltiplas especulações do olhar do leitor. Esse bailar possibilita ao leitor dimensões narrativas que se cruzam em camadas e perspectivas diversas na malha narrativa. Os encaixes das narrativas moventes permitem um fluxo dinâmico de olhares que se alargam para infinitas possibilidades. A polissemia dessas narrativas, ao engendrar variados sentidos, consegue, com a sua movença elástica, um efeito tanto cultural, pois relacionam identidades variadas, como estético porque causam um efeito de sentido polifônico, advindo de uma estrutura compositiva contemporânea.

Nesses contos, a narradora-ouvinte aparece, torna-se lacunar e reaparece, pois o foco narrativo é móvel. Ela não se detém, em sua linha narrativa, são muitas as camadas ficcionais a serem exploradas. Em um momento, a narradora-ouvinte caracteriza o ambiente; em outro, a voz da personagem-narradora surge imperiosa, encaixa a sua narrativa, explode horizontes, costura subjetividades. Em seguida, volta para a narradora-ouvinte que traz as suas impressões narrativas.

[...] Não foi esse o desejo do velho, nas primeiras horas da manhã. Aliás, foi sim a sua vontade – me assegurou Santana – mas, embaraçado, não podia. Temia a chacota dos amigos, os olhares indiscretos dos vizinhos e, mais do que isso, a crueldade dos homens jovens ao saberem do triste fato acontecido. Ele passara mal em cima do corpo de uma mulher. Eu não tinha nada a perdoar às meninas, ao meu velho companheiro e nem a mim mesma – afirmou Santana no desfecho da história. [...] (EVARISTO, 2015, p. 38).

A mobilidade do foco narrativo nesses contos é o que permite ao leitor exercer a alteridade. Tal mobilidade consegue fazer o leitor se colocar no lugar do outro, ver a diversidade, considerar as diferentes identidades que estão sempre em jogo, a ambiguidade que a categoria *personagem* apresenta em relação ao tratamento para com a diferença. Dessa maneira, os sentidos literários e discursivos se amplificam nessa obra.

Nesse sentido, a sobreposição da voz das personagens, que se articula e transpõe uma sabedoria que se diferencia do saber do narrador distante – porque é mais uma voz espraiada em teias narrativas que produzem saberes diversificados – avulta perspectivas que se entrecruzam em sua ambiguidade – o que permite especulações variadas e múltiplas em relação aos fatos

narrados. Isso, de certa forma, entendendo a importância que as personagens possuem hoje, demonstra a complexidade e a dissolução do ato de narrar como forma unidimensional do mesmo modo que a historiografia contemporânea, na busca por testemunhos, considera a micronarratividade dos relatos a fim de abordar a multidimensionalidade sociológica das versões dos fatos históricos².

No conto “Adelha Santana Limoeiro”, observa-se, claramente, como a narradora-ouvinte inicia a narração colocando as suas impressões em relação à personagem, segue por três páginas dando conta dos fatos narrativos e depois sucumbe à microficção da personagem-narradora para, no final do conto, ressurgir em uma pequena descrição fragmentária. Fica evidente o jogo de sanfona que ocorre com esses contos: elasticidade móvel e contração coerente.

[...] Adelha Santana Limoeiro me causou a sensação de que já tínhamos nos encontrado um dia. Detalhe nenhum em seu porte me parecia estranho, posso dizer, nem o nome. Mas não era possível. Ela me afirmou nunca ter saído da cidade em que nasceu, Córrego Feliz. E se de lá ela nunca havia arredado o pé, aquela era a primeira vez que eu pisava por ali, desde o início de minhas andanças em busca de histórias de mulheres. [...] (EVARISTO, 2015, p. 34).

[...] Ele, o pai dos meus filhos, que estava envelhecendo junto comigo. Eu esperava por ele, pelo corpo dele tão conhecido e tão novo. Sim, novo, dado o momento, o instante a ser vivido. E velho, tão velho, dado o tempo que nos percorria. Eu esperava o pouso dele sobre mim, como descanso de uma ave cansada, que reconhece o aconchego de seu velho ninho. Era só isso, era o que eu esperava. [...] (EVARISTO, 2015, p. 39).

[...] o único motivo de ele ser ele: o seu membro. Ironicamente, justo o pedaço de carne que primeiro perdeu a vitalidade em seu corpo. Seu último gesto foi tentar levar as mãos no entremeio de suas pernas. Assim a história dele terminou – não a minha – enfatizou Santana, no final deste relato. [...] (EVARISTO, 2015, p. 41).

No conto “Rose Dusreis”, a movença do foco narrativo ocorre de forma semelhante: a narradora-ouvinte se estende em páginas promulgando o desejo de conhecer a personagem, dá conta da ambiência, das situações narrativas e, depois, há a sobreposição da voz da personagem-narradora. A micronarrativa da personagem-narradora se amplifica, ganhando dimensão primordial no texto e, depois, a voz narrativa volta para a narradora-ouvinte no fim da história. O enredo tem toda a sua órbita voltada para a micronarrativa, que, como potência retirada das ruínas, garante o testemunho do múltiplo nas perspectivas narradas. A microficção é a força que contém a voz e o olhar da personagem-narradora, a sua história, a transcrição de sua subjetividade, o espaço ficcional por excelência da transcendência narrativa, pois é de onde se pode contemplar a multiplicidade das percepções.

Quando vi Rose Dusreis pela primeira vez, de longe, a bailar no salão do clube da cidade, pensei se tratar de uma menina. Ao me aproximar dela, vi, diante de

² Peter Burke (1992), ao defender experiências literárias contemporâneas como uma forma de ampliar a própria análise dos historiadores, apresenta a multivocalidade e a micronarratividade como estratégias pertinentes a essa nova forma de escrita da história.

mim, uma mulher de porte pequeno a aparentar uma extrema felicidade. O que chamou minha atenção e aguçou minha curiosidade em relação a ela foi o fato de que, dentre tantas mulheres no baile, várias delas desacompanhadas, inclusive eu, muitas sobravam à espera de um convite para dançar, menos Rose Dusreis (EVARISTO, 2015, p.105).

[...] eu me lembrava da resposta que me foi dada naquele momento. Ternamente, Atíla Bessa pousou a mão em minha cabeça e me disse que o meu tipo físico não era propício para o balé. Eu tinha oito anos somente. Só com o passar do tempo, pude entender o que foi dito naquela fala. [...] (EVARISTO, 2015, p. 109).

[...] Rose Dusreis se entregava ao baile da vida, numa coreografia moderna, que ela mesma havia criado, a partir de uma dança tradicional de uns povos africanos, a que ela havia assistido um dia na região de Kendiá, em uma viagem, como integrante do corpo oficial do balé de sua cidade natal, Rios fundos; a aprendizagem de Dusreis foi além da dança. [...] EVARISTO, 2015, p. 115).

No conto “Regina Anastácia”, a mobilidade possui um ritmo ainda mais acelerado, um deslizar mais denso e constante do foco narrativo, uma dinâmica de perspectivas que se cruzam. Isso permite ao leitor acessar, no decorrer do enredo, um fluxo dinâmico e pungente de narrativas encaixadas que se abre e se contrai da narradora-ouvinte à personagem-narradora. Tudo isso comporta a multidimensionalidade de narrativas devido à polissemia da linguagem literária, à sua intensa ambiguidade e aos seus vazios e lacunas propositais, que permitem sempre relativizar as certezas, abrir novos horizontes e colocar o leitor a espelhar-se no personagem em um lugar suspenso e, muitas vezes, frustrante. A frustração se dá porque o leitor não consegue realizar – devido às diversas restrições sociais e, mesmo, morais – as peripécias do personagem, as suas realizações às quais o leitor só consegue avistar como um observador-leitor, visto que os códigos literários e simbólicos em jogo não permitem que, no encaixe da vida do leitor, na sua narrativa diária, ele consiga fazer dela, na malha ficcional da realidade, algo que lhe dê um solavanco ou que traga um sol representativo aos seus enredos de vida; por isso se torna um observador ou mesmo um ser que se espelha timidamente nas fabulações do personagem-narrador pós-moderno.

IV

Os contos “Isaltina Campo Belo”, “Mary Benedita”, “Líbia Moira”, “Mirtes Aparecida DaLuz” e “Lia Gabriela” fazem a movença narradora-ouvinte para a personagem-narradora, mas a presença dessa última se estende mais numa densidade descritiva dos fatos narrativos e só depois se torna lacunar. A extensão dos elementos narrativos pela narradora-ouvinte está ligada com a sua observação. Nesses contos, o olhar da narradora-ouvinte se avulta sobre os objetos, busca pressupor o que ainda irá ouvir. A mobilidade do foco narrativo ocorre quando a observação já criou um panorama necessário para a microficação da personagem-narradora emergir.

Óbvio que os meandros técnicos do narrador pós-moderno buscam, de certa forma, a autenticidade e, nas técnicas de encaixe de narrativas, na assunção das personagens, ela aparece como um traço, ou melhor, como uma essência desvanecida, até arruinada, mas que possui uma presença. Também isso traz credibilidade às personagens-narradoras na atualidade, fazendo com que elas se sobressaiam e expressem a diversidade de diferentes identidades.

No conto “Isaltina Campo Belo”, pode-se ver que a narradora-ouvinte observa e relata as suas impressões da personagem, se aconchega, e cria até laços de intimidade. Ornamenta a situação narrativa para poder ficar de oitiva, a escutar o testemunho da personagem-narradora. Há todo um preparo para o encaixe da narrativa, pois depois de ocorrido, não acontece mais a movença de volta, a personagem-narradora se assenhora da palavra e a conduz até o fim.

Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu. Desde menina – assim começou Campo Belo, com a foto de Walquíria nas mãos – eu me sentia diferente. Nascida após um menino e uma menina, tive uma infância sem muitas dificuldades. Meu pai trabalhava como um pequeno funcionário da prefeitura e minha mãe com enfermeira do grande hospital público da cidade. [...] (EVARISTO, 2015, p. 56).

Em “Mary Benedita” também acontece o mesmo fenômeno: o deslizamento do foco narrativo é mais lento, a narradora-ouvinte prepara a ambiência, costura a sua perspectiva e depois a personagem-narradora aparece com a força do seu testemunho, do seu olhar. A microficção assoma ao primeiro plano narrativo, são alavancadas outras subjetividades e a dinâmica polissêmica da narrativa se enriquece, múltiplos sentidos aparecem e, quando se entrecruzam com o olhar do leitor, somam-se perspectivas variadas e erigem-se especulações interpretativas muitas.

[...] Depois dessa breve exposição, enfatizou o desejo de ser chamada de Mary Benedita. Acrescentou, ainda, que nas andanças que tinha feito pelo mundo afora, havia expressões em línguas estrangeiras, que ela gostava imensamente de repetir. Uma dessa era *my sister*. E assim começou: *My sister*, quem tem os olhos fundos, começa a chorar cedo e madruga antes do sol para secar sozinha as lágrimas. Por isso, minha urgência em deixar o meu relato. Gosto de madrugar, de ser a primeira. Nada me garante que a espera pode me conduzir ao que quero. Na espera temo que os dias me vazem pelos dedos. [...] (EVARISTO, 2015, p. 70).

No conto “Mirtes Aparecida Da Luz”, o encaixe das narrativas acontece também numa movença que é mais rápida do que nos contos anteriores; ocorrem alguns fragmentos de encaixe no processo de descrição narrativa da narradora-ouvinte, mas ele se entende e prepara também a situação narrativa onde ocorre o encaixe.

[...] a fala de Da Luz atravessou o espaço do visível nada que havia entre nós, persistindo na ideia. Entretanto, outra personagem entrou em cena. O pai da criança que ela tivera um dia. E foi pela apresentação dessa personagem que Da Luz começou a me contar a sua história: – Talvez, meu companheiro tenho

sido vítima de uma angustiante imaginação. Enquanto eu guardava pela criança, engravidada pela alegria de estar me tornando mãe, ele não. [...] caminharam para o meu rosto, procurando suavemente os seus olhos. (EVARISTO, 2011, p. 83).

Em “Lia Gabriela”, a narradora-ouvinte, por um processo de reminiscência, ou seja, lembranças das outras micronarrativas que já tinha escutado, compõe o espaço descritivo, prepara-o para ouvir, ou melhor, para realizar o encaixe da microficcão, da história que a personagem-narradora contará.

Em “Líbia Moira” também ocorre a mobilidade do foco narrativo, no entanto, com certa liquidez, a narradora-ouvinte estende a narrativa, mas já aparece certa interferência da personagem-narradora que se interpõe fragmentariamente no processo de organização narrativa para a assunção de sua voz.

Assim, as técnicas de encaixe de narrativas em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, além de trazerem vozes interdidas, por meio das personagens-narradoras, possibilitam o avultar de identidades obliteradas – o que compõe a polifonia do livro e faz das micronarrativas o mundo particular na obra.

Considerações finais: as vozes das personagens e as rasuras

As técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres* – as formas diversas por meio das quais as personagens aparecem – possibilitam, no livro, o surgimento de uma estética da voz emergida. As micronarrativas surgem nos contos como uma forma de construir uma ambiência confessional, com o objetivo de colocar, em primeiro plano, as vozes das personagens-narradoras. Por isso, as formas de encaixe variam nos diversos contos, como visto, e a mobilidade do foco narrativo se torna, na obra, a chave para realçar diferentes olhares e construir o vozejar estrutural do testemunho esteticamente organizado nos contos.

As vozes das personagens surgem, nos contos, como uma rasura no discurso literário canônico. As microficcões em *Insubmissas lágrimas de mulheres* são, assim, interferências que apontam para a modificação das categorias e estruturas da narração que vêm ocorrendo na contemporaneidade. Conceição Evaristo faz isso utilizando vozes historicamente interdidas, as quais ganham o primeiro plano estético na obra a autora compõe a obra de maneira a costurar subjetividades e identidades obliteradas, organizando, desse modo, personagens complexas.

Por fim, Conceição Evaristo constrói em *Insubmissas lágrimas de mulheres* – utilizando como um recurso estético as narrativas encaixadas – uma obra cuja polissemia (a multiplicidade de vozes e sentidos de personagens femininas negras) rasura os discursos de poder que produzem e organizam as interdições históricas que estruturam a literatura no país.

REIS, D. N.; PRADO, T. M. The Narrator-Listener and the Techniques of Fitting Narrative Focuses in *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 92-106, 2018.

Refêrencias

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Brasiliense, 1987. (v. 1)

BURKE, P. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: ____ (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 327-348.

EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Malê, 2015.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

PALMEIRA, F. S. Assenhoreando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e auto-representações. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/francineide_santos.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PRADO, T. M. A constituição do personagem-narrador pós-moderno. **Analecta**, Guarapuava, v. 12, n. 2, p. 67-87, 2011. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/3086>>. Acesso em 0 jun. 2017.

REMARQUE, E. M. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2002.

Recebido em: 18 mai. 2018

Aceito em: 09 jul. 2018

dossiê

ITÁLIA E BRASIL NA LITERATURA:
VISÕES, DIÁLOGOS E COMPARAÇÕES

Itália e Brasil na literatura: visões, diálogos e comparações

As relações entre Itália e Brasil existem há séculos, e, a cada dia se estreitam mais, principalmente no campo dos Estudos Literários pois diversos pesquisadores, distribuídos pelos estados brasileiros e por outros países como Argentina e Itália, por exemplo, se interessam por tecer comparações, traduzir textos brasileiros para leitores italianos e textos italianos para leitores brasileiros, lançar seus olhares críticos sobre obras literárias, tanto da Literatura brasileira como da italiana, e falar sobre as visões representadas nos textos literários e sobre possíveis diálogos existentes, seja na tessitura, seja na recepção deles. Desta forma, como atividade ligada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp de São José do Rio Preto e ao Grupo de Pesquisa “Literatura Italiana e outras Artes”, reunimos, no presente volume da Revista Olho d’água, oito artigos de diversos estudiosos sobre o eixo da comparação e transposição, além de uma seção sobre criação literária, neste volume será sobre poesias acompanhadas de suas traduções e comentários a respeito da transposição do italiano para o português, de forma a completar um Dossiê.

Assim, iniciamos o “Dossiê Itália e Brasil na Literatura: visões, diálogos e comparações” com o artigo de Adriana Lins Precioso, intitulado “Tradição e História: os fios que tecem as Cidades de Italo Calvino e Ferreira Gullar. Adriana Precioso é docente de Teoria da Literatura, da Universidade Estadual do Mato Grosso – MT – Brasil, e evidenciou as diferentes estratégias de retorno que os textos literários *Le città invisibili* (1972), de Italo Calvino, e *Cidades inventadas* (1997), de Ferreira Gullar, utilizam para realizar a visita aos clássicos em seu artigo. A seu ver, Calvino visita a tradição, o cânone literário e Gullar escolhe revisitar os fatos históricos comprovados pela História Oficial. Segundo a estudiosa, as construções das imagens das cidades ganham formas e contornos de acordo com as poéticas individuais e culturais de cada escritor, possibilitando o reconhecimento de um diálogo profícuo na recepção do leitor mais atento.

Erica Aparecida Salatini Maffia, docente de Língua e Literatura italianas, do Departamento de Letras Românicas, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, que enfoca a produção literária do italiano Antonio Tabucchi, lusitanista e tradutor, que teve importante papel na mediação e divulgação da cultura brasileira na Itália. Foi ele que realizou a tradução para o italiano da primeira coletânea de poemas de Carlos Drummond de Andrade, publicada na Itália em 1987, por exemplo. Antes disso, o leitor italiano só havia tido acesso a poemas esparsos de Drummond, publicados em antologias de poetas brasileiros. Tabucchi foi também o primeiro a traduzir o romance brasileiro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em 1974. No mesmo ano, foram também publicadas as traduções de dois romances de José Lins do Rego realizadas por ele. Além disso, o escritor, estudioso e tradutor italiano escreveu resenhas e artigos sobre a literatura brasileira e pequenos diários de viagem sobre o Brasil que publicou no volume *Viaggi e altri viaggi*. No presente estudo, Erica reflete criticamente a respeito da relação do escritor italiano com a cultura brasileira por meio dos textos de divulgação que ele compôs, discutindo seu papel como mediador da cultura brasileira para

a cultura italiana por meio da literatura, de forma a destacar a importância da cultura como prática de produção de sentido, problematizada nos textos críticos do escritor italiano sobre a literatura brasileira.

Em seguida temos o artigo de Ionara Santin, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp – Câmpus de Assis – SP, Brasil, intitulado “Machado de Assis e *I cantanti d’opera italiani*: transferências culturais”, no qual, tendo como base diversas crônicas de Machado de Assis, a pesquisadora verifica o testemunho do contato do escritor brasileiro com muitas culturas e literaturas, dentre elas a italiana, mesmo nunca tendo viajado para o exterior. Segundo Ionara Santin, o conhecimento que Machado de Assis teve da Itália foi adquirido de longe, do seu Rio de Janeiro, cidade onde sempre permaneceu, por meio da leitura de revistas, livros, jornais, correspondências e da vinda de italianos para lá. Assim, a Itália machadiana não seria somente fruto de escolhas pessoais, mas também do contato direto com certos mediadores, que de acordo com o conceito de transferências culturais podem ser tanto um livro, um jornal, um viajante, um escritor, um cantor de ópera ou um artista. A contribuição dos cantores de ópera italianos na construção imagética da Itália do cronista é o cerne da discussão promovida no artigo, com base nos conceitos de transferências culturais, levando em consideração que todo o processo de deslocamento gera uma mudança, uma adaptação.

Laura Gherlone, do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET / CIFAL*, e do *Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas, Área de Literaturas y Culturas Comparadas da Universidad Nacional de Córdoba – UNC*, Argentina, é a autora do quarto artigo, intitulado “*Scrittrici italo-ebree tra ricordi e memoria transgenerazionale*”, traduzido na sequência como “Escritoras ítalo-judaicas: entre lembranças e memória transgeracional”. Nele, a pesquisadora reflete a respeito de como as vozes femininas na Literatura italiana contemporânea vêm ocupando um espaço cada vez mais amplo, marcando a produção literária com um estilo próprio. Segundo a estudiosa, ainda assim, frequentemente, mesmo quando se trata de autoras consagradas como Nathalia Ginzburg ou Elsa Morante, sua presença ainda é marginal a nível de divulgação pois a maior parte das antologias que tratam da Literatura italiana do século XX e do início do século XXI se limitam a fazer menção à produção artística das escritoras mais notórias sem, no entanto, levar em consideração o mais amplo fenômeno da escrita feminina, ou seja, a presença da narrativa judaica, produzida depois de oitenta anos das leis raciais fascistas.

No artigo intitulado “*Às cegas: Intertextualidade e leitura da memória literária*”, o estudioso Marcelo Franz, docente da Universidade Federal Tecnológica do Paraná – UTFPR, em Curitiba – PR – Brasil, analisa as formas como ocorre a intertextualidade no romance *Às cegas*, de Claudio Magris (2009), focalizando no texto do escritor italiano o intenso diálogo com obras clássicas da Literatura mundial, referidas de modo complexo na experiência memorialística do narrador protagonista, Salvatore Cippico. A seu ver, a rememoração de seus atos – situados em contextos históricos que são descritos criticamente – é, ao mesmo tempo, fortalecida e confundida pela rememoração de suas leituras formadoras. Em diversos, o intertextual se revela, por vezes de modo dramático, utilizando-se a perspectiva de estudo

por meio da experiência da “memória da literatura”, termo consagrado pela teorização de Tiphaine Samoyault, que orienta análise do romance de Magris.

O artigo seguinte tem como título “A potência do ‘não’: Alessandro Baricco e Herman Melville – um diálogo”. É de autoria de Maria Célia Martirani, docente do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Paraná – UFPR, em Curitiba – PR – Brasil. Nele, a estudiosa verifica como o escritor italiano contemporâneo Alessandro Baricco investe na intertextualidade como um de seus procedimentos narrativos mais recorrentes, por meio da perspectiva de estudos apontada por Samoyault. Segundo Célia, o trabalho intertextual de Baricco revela uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa, a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota e a apologia da queda e da renúncia, principalmente em dois casos literários em matriz comparatista: a) *Novecentos e Bartleby* e b) *Bartleboom, Plasson e Bartleby*, que ilustram de que forma o autor turinês propõe esse diálogo intertextual com a obra *Bartleby*, o escrivão do escritor Melville, sobretudo, a partir do estudo de Agamben (1993) a respeito da “Potência do não”.

O artigo que tem como título “*La lingua è un cavallo: tradurre Clarice Lispector*” e comparece acompanhado da tradução para o português com o título “A língua é um cavalo: traduzir Clarice Lispector” é de autoria de Roberto Francavilla, da Área de Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa da *Università degli Studi di Genova* – Itália, e propõe um duplo percurso de estudo pois, de um lado, realiza a valoração crítica das causas que contribuem para favorecer, ou impossibilitar o fluir de edições, a presença interna do mercado editorial e a recepção de obras da literatura brasileira fora do Brasil e, no caso estudado, na Itália: das antigas consequências da hierarquia das línguas às políticas institucionais com as quais a cultura brasileira é exportada na dimensão da literatura mundial; à verificação das inclusões e das exclusões de um *corpus* em constante redefinição à consagração global de paradigmas desvinculados da identidade histórico-cultural do país latino americano. Como segundo percurso, por outro lado, analisa um caso relativo à obra de Clarice Lispector, apresentando uma breve história das traduções e da recepção na Itália, incluída a disseminação, em entradas múltiplas, e um caso de tradução de divulgação popular. Depois de traçar um percurso de aprofundamento dos aspectos mais intimamente ligados às questões da língua (relação com o cânone linguístico, “conquista” de uma língua exógena, manutenção dos traços maternos vinculada à origem ucraniana) o estudioso realiza uma análise da experiência tradutória e de seus revezes empíricos, escolhendo como campo de pesquisa o romance *Água viva*. Ele observa, particularmente, como uma poética elaborada pela própria escritora (a hipótese do “olhar oblíquo” com o qual se realiza uma estratégia de aproximação ao mundo e à alteridade) pode conduzir, paralelamente, à transposição do texto em uma segunda língua, no caso o italiano.

O último artigo é de autoria de Tiago Marques Luiz, Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e tem como título: “Um fermento italiano: Chaucer lê os italianos e satiriza a Inglaterra medieval”. Embasado pela teoria da Intertextualidade, o estudo apresentado busca verificar como Chaucer se apropriou da literatura italiana e trouxe dela elementos que ficaram evidentes ao leitor de sua época e

também ao contemporâneo. Chaucer estava em missão na Europa, e teve o contato com a literatura que florescia na Itália. Como sua contística retratava a realidade dominante das classes superiores, como a Igreja e a aristocracia, por meio da sátira, Os contos da Cantuária tiveram como elemento enriquecedor a metanarrativa, que propõe uma dialética ao abordar questões delicadas como as relações sociais, especificamente de gênero, e outras nem tanto convencionais em relação à mentalidade moralizante da época.

Além dos artigos crítico-teóricos presentes no Dossiê, criamos uma inédita Seção de Tradução Comentada, que abriremos com poesias igualmente inéditas da poeta Vera Lúcia de Oliveira, também docente da Università degli Studi di Perugia (UNIPG), uma cidadã ítalo-brasileira, que estudou até a graduação no Brasil e foi continuar seus estudos na Itália, país no qual realizou especialização e doutorado, e onde ingressou como Docente Universitária em 1997, tendo passado a ser concursada efetiva em 2001, para atuar no ensino e na pesquisa de Literatura Brasileira/Portuguesa e Língua Portuguesa. São cinco poesias que fazem parte da coletânea inédita intitulada *Ero fra calda gente in un caldo paese* (*Eu estava entre pessoas luminosas, num lugar luminoso*). Os cinco textos poéticos compõem aqui, tanto em língua original, o italiano, quanto em versões traduzidas para o português por Pedro Henrique Pereira Graziano, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp de São José do Rio Preto, que passa por um período de estudos e pesquisa na UNIPG, com Bolsa Sanduíche CAPES, e foram revisados pela própria poeta. As traduções estão acompanhadas de comentários feitos pelo tradutor e pela autora, elucidando os processos tradutórios e destacando as nuances presentes nos textos poéticos nas duas línguas.

Nossa chamada para o “Dossiê Itália e Brasil na Literatura” recebeu uma maravilhosa acolhida e foram muitos estudiosos que enviaram artigos para a publicação, de forma que estamos preparando mais um Dossiê a respeito do mesmo eixo de estudos, que será publicado no próximo número da Revista no primeiro semestre de 2019. Aguardem!

Por enquanto, desejamos a todos boa leitura!

Maria Celeste Tommasello Ramos
Pedro Henrique Pereira Graziano

Tradição e história: os fios que tecem as *ciudades* de Italo Calvino e Ferreira Gullar

ADRIANA LINS PRECIOSO*

RESUMO: O objetivo deste estudo é evidenciar as diferentes estratégias de retorno que os textos literários ditos modernos ou pós-modernos, *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) de Ferreira Gullar, utilizam para realizar a visita aos clássicos. Calvino visita a tradição, o cânone literário e Gullar escolhe revisitar os fatos históricos comprovados pela História Oficial. Sendo assim, a construção das imagens das cidades ganha formas e contornos de acordo com as poéticas individuais e culturais de cada escritor possibilitando um diálogo profícuo que veremos no resultado desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: *Cidades inventadas*; Ferreira Gullar; Italo Calvino; *Le città invisibili*; Literatura comparada.

RIASSUNTO: L'obiettivo di questo studio è evidenziare le diverse strategie di ritorno che i testi letterari chiamati moderni o pos-moderni, *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) di Ferreira Gullar, utilizzano per fare la visita ai classici. Calvino visita la tradizione, il canone letterario e Gullar sceglie rivisitare i fatti storici comprovati per la Storia ufficiale. Così, la costruzione dell'immagine delle città riceve forme e contorni d'accordo con le poetiche individuali e culturali di ogni scrittore facendo essere possibile un dialogo proficuo che vedremo nel risultato di questa ricerca.

PAROLE-CHIAVE: *Città inventate*; Ferreira Gullar; Italo Calvino; *Le città invisibili*; Letteratura comparata.

* Departamento de Letras –Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – 78200-000 - Cáceres – MT-Brasil. E-mail: adrianaprecioso@unemat.br

O texto literário moderno e pós-moderno apresenta uma forte tendência a manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. Isso porque “o processo desencadeador da modernidade, com o movimento de retorno” (MOTTA, 1998, p. 517), faz com que esse texto volte às suas origens “abstracionais e míticas”. Esse diálogo propicia uma visita aos clássicos. Dessa forma, a proposta deste trabalho é evidenciar como esse movimento se dá nas obras *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) de Ferreira Gullar.

Le città invisibili (1972) conjuga de forma exemplar o processo combinatório utilizado por Italo Calvino, grande apreciador desse procedimento que valoriza a conjugação da matemática e da ciência na metalinguagem literária, somado à sua predileção pelas formas geométricas e à sua paixão pelos clássicos da tradição; seu livro é uma reescritura do *Il Milione (Il libro delle Meraviglie – 1298)*, um clássico medieval no qual Marco Polo narra suas viagens pela China, onde permaneceu cerca de vinte anos, servindo de embaixador junto ao imperador mongol Kublai Khan. Dotada de uma estrutura singular: são 55 cidades distribuídas em onze séries temáticas, emolduradas pelos diálogos em Marco Polo e Kublai Khan, essa obra responde rigorosamente à concepção de Calvino sobre o texto literário, a importância dos clássicos e a conjugação dentre jogos matemáticos e formas geométricas para a inovação do fazer literário.

Após passar um período de exílio em Buenos Aires em meados dos anos 60, Ferreira Gullar, retorna ao Brasil em 1977 e dá continuidade às suas atividades intelectuais, desenvolvendo em sua obra poética uma coerência de figuras e temas, adensada por um discurso que tece o subjetivismo da vivência com o objetivismo do tempo e da História. O poeta possui uma trajetória de quase cinquenta anos de militância, seu ofício foi indagar e conhecer a vida, o homem e o tempo em relações que conjuguem esses elementos, tão vivos e presentes em suas poesias. Em 1954, publica a obra intitulada *A luta corporal*, que lhe garantiu um lugar de destaque no cenário da poesia brasileira. À luz dessa constante, Gullar publica, em 1997, *Cidades Inventadas*, que reúne 23 contos escritos ao longo de 40 anos.

Tanto Italo Calvino quanto Ferreira Gullar elegem a cidade como tema de suas obras; mais do que tema, figura ou cenário, a cidade passa a ser a grande personagem de suas obras. Incorporada às questões referentes à modernidade, a cidade se faz presente em inúmeras narrativas:

Assim é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Robert Arlt, ou para Ricardo Piglia, o contemporâneo herdeiro literário de ambos; ou Lisboa para Eça de Queirós ou Cesário Verde, ou para José Cardoso Pires; Belo Horizonte para Nava, ou Drummond; o Rio de Janeiro para Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo ou Rubem Fonseca (GOMES, 1999, p. 24).

Os exemplos acima reafirmam a ligação da imagem da cidade com a modernidade através dos autores citados e da pluralidade das possíveis representações desta no cerne da literatura contemporânea. Essa imagem é capaz de engendrar inúmeras relações simbólicas,

simulacros do homem em suas infinitas relações baseadas no eu-outro-mundo. Eis uma das razões do nosso interesse pelas obras escolhidas para este estudo.

Calvino e Gullar constroem a imagem da cidade por meio de “dois retornos” específicos, um que revista o eixo da ficção e o outro o da História oficial. Há, portanto, um trabalho de reinvenção. O estudioso Sérgio Vicente Motta ao destacar os “modos literários” propostos por Frye, sinaliza que a narrativa moderna se utiliza desse movimento de retorno como “reinvenção”. Desse modo, ele afirma:

A sucessão dos “modos literários”, na teoria de Frye, assinala no percurso da narrativa, um movimento cíclico, cujo traçado entre o ponto de partida “mítico” e a ponta de chegada do “modo irônico ou satírico” desenha o arco da sua evolução. Desse ponto, a narrativa retrocede seguindo a sua trajetória de “reinvenção”, formalizando um outro semi-círculo, cuja junção com o anterior completa o formato circular, sobre o qual traço um movimento de rotação: no primeiro ciclo, descreve o seu longo percurso de “invenção”; no segundo momento, tendo por espelho as conquistas da tradição, e por conduta a revisitação paródica para a reatualização, a narrativa renova-se e continua desempenhando o papel de uma forma influente de representação, mobilizando um trabalho de invenção (1998, v. II, p. 521).

As obras *Le città invisibili* e *Cidades inventadas* utilizam-se desse “segundo momento”, ou seja, desenvolvem em suas narrativas a “trajetória da reinvenção” com a finalidade de inovar os procedimentos narrativos. Ao iniciar o “processo de retorno, a narrativa permutou dois formatos opostos de representação: um mais estilizado e ‘abstrato’, e outro mais naturalista e objetivo” (MOTTA, 1998, p. 521).

Em *Cidades inventadas*, tal movimento tem um fio claramente definido, é a remissão à História das civilizações, seu passeio pela História visita tempos, lugares e acontecimentos reconhecidos como “fatos reais” ou “comprovados historicamente”. Observamos que a reescritura exerce um papel importante nessas obras, todavia, os pontos referenciais desse processo se mostram diferentes. Em *Le città*, o movimento de retorno soma-se ao desejo de renovação da literatura pelo viés da reescritura, pois, como declara Adriana Iozzi:

A ideia da literatura como processo combinatório, desenvolvida por Calvino a partir do interesse pelos procedimentos oulipianos e pela análise das estruturas textuais, é refletida nos seus livros pela utilização cada vez mais frequente da reescritura. Segundo este recurso, o texto original torna-se uma construção preliminar de natureza formal ou temática, uma espécie de pré-texto no qual inserir e cruzar diferentes temas e motivos. A relação com o original torna-se gradativamente mais complexa na escrita de Calvino, o fascínio pela regra centra-se na equidistância entre constrição e liberdade e a presença do texto original de ser limitada. A reescritura, nesse caso, caracteriza-se pelo acréscimo, numa pequena rede de elementos básicos (fábula, estrutura...) de uma série de motivos secundários que reforçam a ligação com o original, mantida, porém, a mínimo denominador comum de forma a colocar em crise a própria denominação de reescritura (1998, p. 97-98).

Sendo assim, a escolha de Calvino pelo *Il Milione* origina-se também em sua proposta de funcionamento de um clássico, pois para ele “um clássico funciona como tal, isto é, [quando] estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor” (1993, p. 12-13). Aqui, Calvino ressalta o gosto pessoal pelo clássico, o que ele acredita ser a verdadeira motivação para ler os textos da tradição.

Em seu livro *Por que ler os clássicos* (1993), Calvino exhibe várias formulações a respeito do que é um clássico. De todas elas, a que acreditamos ser a que melhor define e ao mesmo tempo evidencia a presença dos fios da tradição no *Le città* é a terceira: “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11).

Entretanto, Ferreira Gullar não compartilha da mesma visão de clássico ou da tradição que observamos em Calvino. Ao se referir à poesia, Gullar afirma:

O nosso é um mundo prosaico, que muito pouco tem a ver com o mundo mitológico em que viveram os poetas do passado remoto. [...] O apego à tradição, tanto no plano formal quanto no temático, que caracterizava a poesia do passado até o século XIX, não tem mais cabimento numa sociedade que muda a cada dia e cada vez mais aceleradamente (1989, p. 14).

A posição de Gullar frente ao processo de retorno, demonstra a crítica que ele faz ao constar o “apego à tradição” e a falta de rentabilidade desse processo. Essas ideias se refletem na escolha do retorno de Gullar nas *Cidades inventadas*, uma vez que esse retorno é focalizado na História, em fatos e acontecimentos reconhecidos como “reais” e que contêm a “transformação” do homem e da sociedade. O retorno à História se dá em Gullar, porque para ele,

A relativa autonomia da linguagem escrita não deve ocultar o fato de que a fonte de toda a linguagem verbal e especialmente a linguagem poética é a fala. E essa fala, que milhões de pessoas exercitam diariamente, está em permanente transformação, é o vasto repositório da história individual e coletiva, mistura complexíssima do velho e do novo, cuja energia obscura se desencadeia no poema (1989, p. 42-43).

O fato de relacionar a linguagem a um “repositório da história individual e coletiva”, permite que Gullar estabeleça uma ponte entre a indignação da “história individual” e da “história coletiva”, indignação que produz a crítica ou até mesmo a sátira, recursos utilizados pelo escritor em suas “cidades” carregadas de ironia e bom humor.

Para Gullar, ainda que exista um caráter universal da cultura contemporânea, existem também “diferentes manifestações nacionais de cultura”, assim:

... em cada país, em cada região, a experiência de vida e os problemas concretos que agem sobre essa experiência exigem do escritor e do artista de um modo específico

de lidar com a matéria artística e formulá-la: o novo nasce da relação concreta com a vida e as formas estéticas, e não do mero transplante de ideias de formas nascidas noutro contexto e determinadas por outras necessidades (1989, p. 18).

Podemos apreender, dessa forma que, para Gullar a “relação concreta com a vida” se faz presente nos registros históricos reconhecidos como “verdadeiros”. O movimento e retorno, para esse escritor, tem a prioridade de revisitar fatos “concretos” e é isso que acontece com as *Cidades Inventadas*.

Nosso objetivo para este estudo é estabelecer quais fios permitem o movimento de retorno nessas obras partindo da poética de cada escritor. Desse modo, em Calvino analisaremos o retorno que permite traçar os fios que dialogam com textos que ele classifica como “clássicos”; e em Gullar, serão observados os relatos e episódios conhecidos como parte da “História Universal”, ou que fazem parte da evolução das cidades ao longo da História dita “oficial”.

Na “Presentazione” da edição italiana de *Le città invisibili*, Calvino explicita sua inspiração no *Il Milione* e também, na história de Marco Polo afirmando:

Ainda não disse o que deveria ter dito primeiramente: *Le città invisibili* se apresenta como uma série de relações de viagem que Marco Polo faz a Kublai Khan, imperador dos tártaros. (Na realidade histórica, Kublai, descendente de Gengis Khan, era imperador dos Mongóis, mas Marco Polo no seu livro o chama Gran Khan dos Tártaros e assim permaneceu na tradição literária) (1993, p. VII-III).

A História conta quando e como se deu o encontro entre Marco Polo e Kublai Khan: “Foi em Shangdu, provavelmente em 1275, que Marco Polo ajoelhou-se pela primeira vez diante do grande Kublai. Neto do conquistador Genghis Khan, ele se dizia soberano de um império que se estendia desde a China até o Iraque e a Rússia”.

A viagem de Marco é considerada como um dos maiores feitos para sua época. Isso porque:

Marco tinha 21 anos quando chegou a Shangdu com seu pai, Niccolò, e seu tio, Matteo, ambos mercadores de Veneza. Eles tinham andado mais de 12 mil quilômetros, uma jornada de “uns três anos e meio”. Antes deles, raríssimos europeus haviam investido tão fundo na Ásia. Ninguém chegou perto de viver uma aventura como a dos Polo, que viajaram durante 24 anos e voltaram para casa pelo mar, com escalas em Sumatra e na Índia. Porém, o único veneziano que costuma ser associado a essa façanha é Marco, cujo relato da viagem tem um título ambicioso, *O Livro das Maravilhas: A Descrição do Mundo*¹.

O célebre livro de Marco Polo foi escrito por volta de 1298. Sua matéria-prima traz o relato de regiões nunca exploradas por ocidentais, lugares, pessoas e hábitos muito diferentes dos vividos em sua época. Em seu livro,

Algumas das enormidades que Marco Polo descreve podem ter sido inventadas pelo escritor que o ajudou a pôr sua narrativa no papel, um certo Rustichello,

¹ Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001.

autor de romances de cavalaria. A obra sofreu também inúmeras alterações de monges e de outros escribas que a copiaram e traduziram no século 14 e de tipógrafos, cujas edições começaram a ser publicadas no século 15. Com frequência, essa gente fazia emendas ou cortes a seu bel-prazer, além de introduzir erros ortográficos e de tradução. Por isso, hoje se conhecem cerca de 150 versões do texto. Aquela que se considera mais próxima do original de Marco se encontra na Bibliothèque Nationale, em Paris².

Apesar dessas inúmeras versões, a obra e a aventura de Marco ainda povoa a mente de vários escritores que se mostram fascinados diante da proeza desse veneziano. O próprio Calvino reconhece e cita alguns escritores e obras inspiradas nesse “clássico” medieval: “em todos os séculos existem poetas e escritores que se inspiraram no Milione como uma cenografia fantástica e exótica: Coleridge em uma famosa poesia, Kafka no Mensagem do Imperador, Buzzati no Deserto dos Tártaros”. (CALVINO, 1993, p. VIII)

A aventura do veneziano não influenciou apenas a poetas e escritores, ela serviu de estímulo para que os europeus almejassem conhecer outros lugares e povos. Tudo isso é devido à peculiaridade da obra (*Il Milione*) e ao modo como ela foi lida ao longo do tempo:

O *Milione* não vem inicialmente considerado como texto científico, mas como um conjunto de eventos e dados que podiam divertir e informar. Somente num segundo tempo, o texto poliano se revelou fonte inspiradora para compiladores, assim como Mandeville, cartógrafos e exploradores, como Cristóvão Colombo, que listou a própria cópia de notas pois pensava que lhe serviriam de ajuda para iniciar a sua viagem até as Índias (VICENTINI, 1994, p. 145 – tradução nossa).

Desse modo, podemos concluir que esse texto medieval escolhido por Italo Calvino traduz o que ele diz ser um clássico: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura e nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1993, p. 11).

O movimento de retorno em Calvino é feito de forma crítica, ou seja, ou se apropriar da trama e dos personagens da História, Calvino busca decifrar o que de oculto ficou preso “nas dobras da memória”, nos “traços” deixados pelas culturas e, a partir daí, justifica-se a “multiplicidade” como fator primordial em sua narrativa, ou seja, múltiplos são os caminhos que se abrem para a tentativa de desvendar tais “dobras”. Insere-se, aqui, o caráter contemporâneo da obra de Calvino e o seu modo de revisitar um “clássico”.

Nas descrições do *Il Milione*, Marco Polo procurava delinear com detalhes os lugares por onde passava: a fauna, a flora, os habitantes e seus costumes. Tudo isso era muito diferente da Veneza de sua época e talvez seja por esse motivo que, durante muito tempo, questionou-se a veracidade da viagem e dos acontecimentos narrados pelo veneziano. Vejamos a descrição que Polo fez da cidade de Dufar:

². Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001

Olho d'água, São José do Rio Preto, 10(2): p. 1-285, Jun.-Dez./2018. ISSN: 2177-3807.

A cidade de Dufar

Dufar é uma bela cidade, grande e nobre, longe de Escier quinhentas milhas em direção ao noroeste. Os seus habitantes são sarracenos, adoradores de Maomé. Está sob o domínio de um conde e sujeita ao sultão de Aden.

A cidade fica à beira-mar e há um bom porto, onde se vêem ir e vir muitos navios, com muitos mercadores e grande quantidade de mercadoria. São trazidos para cá belos cavalos da Arábia e de outras redondezas que rendem os mercadores grandes lucros. A cidade tem debaixo de si outras cidades e vilas. Aqui também se encontra boníssimo incenso. E vos direi como nasce. É produto de árvores não tão grandes, como pequenos abetos. Cortam-nos com uma faca em diversos pontos e daqueles talhos sai da gota, o incenso. E se podem deixar também as árvores sem cortá-las porque formam certas bolhas de goma e é incenso também aquele. Isto acontece pelo grande calor que faz.

Desse incenso como dos cavalos árabes que os mercadores trazem da Índia, faz-se grande comércio. Não havendo mais nada a dizer, partimos: falar-vos-ei sobre o golfo de Calatu (POLO, 1990, p. 300 – tradução nossa).

Ao analisar os relatos que apresentam expressões de distância e temporalidade, podemos traçar elementos que aproximam as duas obras e que se fazem presentes no *Il Milione*:

Deixado Campciu, do qual já contei, depois de um caminho de cinco dias para o leste em lugares nos quais se ouvem falar os espíritos, especialmente de noite, chegamos a um reino chamado Ergimul (POLO, 1990, p. 116 – tradução nossa).

Cavalgando por três dias chega-se a uma cidade chamada Ciandu, construída pelo Gran Khan, hoje reinante, e que tem nome Kublai Khan. Nesta cidade foi edificado um palácio de mármore e pedra (POLO, 1990, p. 120 – tradução nossa).

Cipangu é uma ilha a leste em pleno Oceano a mil e quinhentas milhas de terra firme. É uma ilha imensa. Os habitantes são de pele branca e têm belos modos: são idólatras e independentes; não reconhecem senhoria, somente a própria (POLO, 1990, p. 242 – tradução nossa).

Utilizando expressões semelhantes às encontradas no texto de Marco Polo, Calvino e também Gullar narram a chegada às cidades conforme observamos nos seguintes trechos:

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira (CALVINO, 1990, p. 11).

A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia (CALVINO, 1990, p. 16).

A oitenta milhas de distância contra o vento noroeste, atinge-se a cidade de Eufêmia (CALVINO, 1990, p. 38).

Depois de cavalgar cinco dias e cinco noites, sozinho, para o norte do povoado, onde meus dois companheiros haviam decidido ficar, extenuados, com os atropelos da viagem... (GULLAR, 1997, p. 63).

Na ponta de um promontório que abraça a baía de Minofagasta encontra-se a cidade do mesmo nome, fundada por pescadores de baleia, faz quatro séculos e meio (GULLAR, 1997, p. 47).

Outro fator que estabelece um diálogo entre as obras é o teor “fantástico” das narrativas. As descrições do texto medieval, narradas por meio de um olhar espantado e curioso frente a uma realidade tão diferente da europeia da época, impressionaram os leitores e impressionam até hoje. Isso porque “Marco Polo descortina ao mundo europeu uma galeria de ritos, costumes, homens, animais, coisas, situações, explorados com o tino atento e hábil do mercador-viajante” (IOZZI, 1998, p. 39). Esse texto desperta em seus leitores o elemento pitoresco das suas descrições, criando um ar de “fantasia” diante das diferenças culturais tão bem exploradas pelo narrador. Um dos episódios mais conhecidos é o do “Velho da Montanha”, que apresenta a lenda de um “profeta”, o modo como ele convertia seus súditos e fazia deles assassinos. Assim narra Marco polo, na sua apresentação da lenda:

O Velho da Montanha

É Muleete o famoso lugar onde morava o Velho da Montanha e com o mesmo nome são chamados os heréticos sarracenos. Dir-vos-ei a história do Velho como a mim, Marco Polo, a contaram outras pessoas.

Segundo a lenda, o Velho se chamava Alaodin. Ele havia construído entre duas montanhas, em um vale, um vasto jardim, o mais belo e o maior que se pudesse ver. Ali se encontrava toda a variedade de belos frutos, havia esplêndidas casas e palácios nunca vistos, ornados de ouro, com as pinturas de todas as coisas belas do mundo. Escorriam por certos cavaletes riozinhos de vinho, de leite, de mel e de água pura. Existiam mulheres e moças de suprema beleza, habilidosas no tocar todo instrumento, cantoras e dançarinas, mais excelentes que qualquer outra mulher, treinadas para fazer aos homens todas as carícias e afagos que se podem imaginar. O Velho dava a entender aos seus homens que aquilo era o Paraíso; e o havia construído assim porque Maomé havia dito que aqueles da sua religião, todos os que vão ao Paraíso, ali encontrará belas mulheres à vontade e rios de vinho, de leite, de mel, de água pura. Um jardim semelhante ao Paraíso de Maomé era aquele construído pelo Velho da Montanha e os sarracenos acreditavam de verdade que fosse o Paraíso.

Naquele jardim, porém, entravam somente aqueles que deviam transformar-se em assassinos. Havia no seu ingresso uma fortificação robusta para não temer as surpresas dos homens e era aquela a única via de acesso.

Na sua corte, o Velho contava com todos os jovens do país, dos doze aos vinte anos, aqueles, porém que mostravam ter aptidão ao manejo da arma. Todos esses sabiam por tê-lo ouvido dizer que o Paraíso prometido por Maomé era feito do modo que vos disse e acreditavam de verdade.

Ouçam agora. O Velho fazia entrar esses jovens no jardim em grupos de quatro, dez ou vinte por vez; e fazia assim: ordenava que fossem preparadas, para eles certas bebidas que os adormeciam rapidamente, assim adormecidos, os fazia adentrar naquele jardim onde acordavam.

Aos despertar, encontrando-se nas delícias daquele jardim e vendo tudo aquilo que vos disse, os jovens acreditavam que aquele era o Paraíso de verdade. Mulheres e moças estavam com eles, tocando e dançando muito alegres, e com isso se deliciavam o quanto queriam. Assim, os jovens tinham tudo aquilo que desejavam e por nada no mundo deixariam aquele Paraíso (POLO, 1995, p. 82-83).

O “fantástico” recriado pela narrativa medieval utilizado por Italo Calvino através da estrutura da sua narrativa, uma estrutura múltipla, engenhosa e “fantástica”. Essa recriação ocorre também nas descrições e nos acontecimentos das “cidades”; onde a ficção é o elemento motivador para a construção das narrativas que compõem tanto *Le città invisibili* quanto as *Cidades inventadas*.

A importância desse clássico é reconhecida por inúmeros estudiosos e isso se dá porque segundo ele, Marco Polo “foi o primeiro homem da história moderna que soube viajar com os olhos abertos, tomado pelo entusiasmo a cada nova cidade encontrada, entusiasmo que aflora de sua narrativa” (IOZZI, 1998, p. 39). Talvez seja por esse motivo e por todos os outros motivos aqui levantados que o *Il Milione* é, até hoje, referência para tantos escritores, críticos e pesquisadores.

Para além do elemento fantástico ou picaresco que se revela no *Il Milione*, há também a presença de duas figuras essenciais para a contextualização do *Le città invisibili*: Marco Polo, o viajante e Kublai Khan, o imperador. Esses dois personagens surgem na obra de Calvino em textos no formato de diálogos (discurso direto) constituindo uma espécie de “moldura” que introduz e fecha cada capítulo, são graficamente marcados e destacados em itálico, diferenciando-se dos textos que narram as cidades. Nesses diálogos, Marco Polo está retratado como narrador de suas viagens perante Kublai Khan, o seu interlocutor inquieto. O cenário entre eles refaz os das fábulas orientais, pois que acontecem na “alta balaustrada do palácio real”; “após o pôr-do-sol, nos terraços do palácio real” e nos jardins. Além disso, os textos dessas molduras trazem as figuras de embaixadores persas, armênios e sírios, de mercadorias e objetos orientais, especiarias, pastores, caravanas, etc. Em meio a essa contextualização oriental, Marco, no papel de narrador das cidades, resgata o narrador oral, figura de grande importância na tradição literária.

Os elementos constituintes da moldura somam-se e possibilitam o movimento de retorno por meio da figura do narrador, e não só isso,

Aquele jogo produtor de sentidos, das possibilidades de leitura, é configurado numa situação narrativa que cria uma moldura dada pelo narrador (Marco Polo), pelo ouvinte (Kublai Khan) e pela matéria narradas (as cidades), elementos que determinam um enquadramento. Essa espécie de “narrativa enquadrada” remete à situação primitiva (arquetípica) do narrador, ao narrador da tradição oral. Cria com a figura fixada do narrador uma perspectiva clara e limites dentro dos quais terá de mover-se (GOMES, 1994, p. 42).

A figura do narrador na tradição oral cumpre o seu papel através dos seus relatos, já que “o relato transmite um saber recebido como proveito e exemplo, conselho – saber ligado à possibilidade da história, que está sendo narrada, colocando narrador e ouvinte no fluxo narrativo comum e vivo” (GOMES, 1994, p. 43). Tal “fluxo narrativo” e a “continuação da história” são indícios que remetem à Scherazade das *Mil e uma noites*, “a figura emblemática do narrador da tradição oral”. (GOMES, 1994, p. 43)

Existem alguns fatores que aproximam os narradores Scherazade e Marco Polo ambos despertando a curiosidade e o envolvimento dos seus interlocutores, o sultão e Kublai Khan.

Calvino identificou o “segredo” da narrativa de Scherazade e podemos reconhecê-lo nas narrativas de Marco Polo.

A arte que permite a Scherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto (CALVINO, 1990, p. 51).

“O desejo de se ouvir o resto” aponta para a importância da isotopia temática da “memória” para inaugurar as onze séries que constituem a distribuição das cidades. O tema “memória” conjuga não só os relatos de Marco nos textos da moldura, mas também, o passeio que ela permite pelos textos da tradição. Além disso, a “memória” desdobra-se na isotopia temática que forma essa série.

Este processo de “revisitação” confere à narrativa uma “reatualização”, ou seja, notamos o entrelaçamento da tradição com o contemporâneo. Segundo Gomes, as “viagens de Marco Polo [...] organiza[m] realidades descontínuas numa suíte narrativa. No início abundam os signos de um Oriente fabuloso, o *Livro das maravilhas* ou das *Mil e uma noites*” (1994, p. 52). Tudo isso marca o início da narrativa, contudo, pouco a pouco, modifica-se o repertório e a cidade contemporânea ganha espaço na narração.

Marco, ao encarnar o narrador da tradição oral, num cenário que resgata o espaço “fabuloso” do Oriente, traz para o seu interlocutor, o imperador Kublai Khan, todo o encantamento, o mistério e o inusitado, componentes das cidades narradas. As narrações de Marco são tão envolventes quanto as de Scherazade. No caso dela, as narrações, o fio condutor entre elas e a espera da próxima narrativa, lhe garantiam a vida; já para Marco, as narrações permitiam manter “viva” na memória a sua cidade natal, Veneza, embora ele afirme: “ – Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza” (p. 92). Apesar de Veneza ser seu ponto de partida, Marco reconhece: “ – As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se - [...] – Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco” (p. 82).

Assim, podemos concluir que até mesmo no objetivo das narrações de Marco, há uma consonância clara com a figura de Scherazade: ambos querem manter algo “vivo” efetivamente. A transmissão oral e a competência para articular variados enredos evidenciam-se também como outros traços de consonância entre esses famosos narradores.

Em seu ensaio sobre “Exatidão” no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino revela um pouco das suas predileções,

Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma ideia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão de números inteiros ou as retas euclidianas? (p. 82).

O gosto pela combinação é traduzido por Calvino no *Le città* por meio de uma “exatidão” de números e séries bem definidos e que geram uma multiplicidade na rede de conexões e combinações possíveis. A escolha de onze séries temáticas, desdobradas em cinco cidades cada e distribuídas, nos capítulos intermediários, numa ordenação fixa decrescente que obedece rigorosamente à ordem 5, 4, 3, 2, 1 somadas as dez cidades no primeiro e nono capítulo, com as respectivas funções de inaugurar e finalizar tais séries, mostram uma “composição geometrizarante” que define bem o gosto de Calvino.

A associação de números com temas ou ordenação e desenvolvimento temático é reconhecida num outro clássico, o *Decameron*, obra escrita por Boccaccio provavelmente em 1353. O título da obra significa “dez dias” ou “dez jornadas”. O *Decameron* apresenta um fio conectivo entre as narrativas, há nessa obra uma espécie de “moldura” (*cornice*) que entra em consonância com os variados temas desenvolvidos nas narrativas.

A narrativa conta a fuga de dez jovens no período em que a peste assolou Florença. São sete moças e três rapazes que se encontram e fogem; sua primeira parada é em uma vila e depois em um belo palácio. O enredo obedece, também a uma formulação matematizada que define a obra, pois são dez os dias em que as narrativas são desenvolvidas e dez são os narradores. Além disso, para cada dia um “rei” ou “rainha” eleitos, “propõem um tema em torno do qual [são] desenvolv[idas] as tramas das narrativas individuais. Isso, porém, não acontece nem na primeira nem na nona jornada. (PAZZAGLIA, 1993, p. 389 – tradução nossa).

A matematização não se detém apenas nisso, a escolha dos números no *Decameron* carrega um simbolismo muito presente na Idade Média e esta ordenação determina também parte do enredo.

À variada invenção das novelas se contrapõe a uma vontade ordenadora, que todavia não limita a livre representação da realidade, mas a inscreve em uma ordem aberta, de qualquer modo, na racionalidade. Em tal sentido, os motivos estruturais da moldura são mais de um: no número dos narradores (3) e das narradoras (7) é vista a alusão ao número perfeito, o três da Trindade, e àquele das virtudes teologias e cardinais. Isso pode parecer estranho ao leitor moderno, mas o simbolismo do número era um elemento comum da cultura na Idade Média (PAZZAGLIA, 1993, p. 389 – tradução nossa).

Os temas das narrativas obedecem a uma sucessão rigorosamente distribuída nos dias, o que dá uma forma harmoniosa aos textos. Há dois dias de tema livre, os demais agrupam-se entre êxitos e fracassos: no amor, na aventura e na aquisição de algo muito desejado.

Podemos traçar paralelos de comparação entre a organização e distribuição dos temas do *Le città* e do *Decameron*, já que ambos se valem de uma estrutura rigorosamente ordenada, apoiada em números e definida pelas escolhas temáticas. No *Le città*, as onze séries temáticas são disseminadas ao longo do texto, apresentando a seguinte ordem: 1- “as cidades e a memória”, 2 – “as cidades e o desejo”, 3- “as cidades e os símbolos”, 4 – “as cidades delgadas”, 5 – “as cidades e as trocas”, 6 – “as cidades e os olhos”, 7 – “as cidades e o nome”, 8 – “as cidades e os mortos”, 9 – “as cidades e o céu”, 10 – “as cidades contínuas” e 11 – “as cidades ocultas”. Cada série desdobra-se em cinco cidades, sendo que as cidades que inauguram as séries finalizam os capítulos, do segundo ao oitavo (penúltimo) capítulo da obra.

Podemos perceber que não só os diálogos em forma de molduras são retomados por Calvino em sua obra, mas também, uma estrutura geometricamente harmonizada, dividida em temas definidos, porém, com um resultado que permite criar fios “invisíveis” de ligação entre os temas, dando ares ao jogo combinatório e à pluralidade figurativa. Esse tipo de inspiração é encontrado também no *Decameron*.

Os temas escolhidos por Boccaccio revelam o olhar do escritor em conformidade com a sua época, assim, o “ideal de vida cortês” e a “dignidade do espírito” ocupam as molduras. Isso porque,

Frente ao ideal idílico da moldura, aquele pacato e sereno conversar se acampa, de fato, nas narrativas, o mundo vasto e tumultuoso da vida real, com os seus contrastes e a multiplicidade de casos e aventuras. Boccaccio olha o homem, o recolhe da realidade única, o que o interessa como artista, do seu viver terreno, com o moderar-se dos instintos e paixões, com a sua inteligência e capacidade de domínio sobre si mesmo e sobre as coisas, com as suas culpas, as suas fraquezas e a sua virtude, a sua apaixonada procura de sucesso e felicidade. É toda uma galeria de tipos humanos que desfila diante de nós, salta com retratos sintéticos e densos, mas sobretudo cultivada no ritmo rápido e incessante da ação (PAZZAGLIA, 1993, p. 390 – tradução nossa).

Não é diferente o olhar de Calvino sobre o homem, seus valores e suas ações diante do espaço da cidade; sobretudo, quando descobrimos que a cidade não se limita a ser espaço ou cenário de uma narrativa, mas que também atua, interfere e modifica as ações e os valores do homem.

Como ressaltamos anteriormente, o movimento de retorno estabelecido pela obra de Gullar não visita os textos da tradição como faz a de Calvino, Gullar estabelece seu retorno a partir da História, ou seja, em acontecimentos que ganharam seus registros da História Oficial da Humanidade. Destarte, Gullar parodia esses fatos, tentando preencher suas lacunas com humor, fantasia e muita ironia. Isso porque “a paródia não é a destruição do passado, na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Na obra *Uma Teoria da Paródia* (1985) Linda Hutcheon complementa: “Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (1985, p. 15). Será, portanto, dentro desse “paradoxo” que as narrativas de Gullar se apresentarão. Para evidenciar essa estratégia narrativa selecionaremos duas narrativas que evidenciem esse tipo de retorno à História e procuraremos verificar os procedimentos narrativos utilizados por Gullar para parodiar esses textos. Desse modo, começaremos com Mori, a vigésima cidade da obra.

Identificamos na cidade de Mori um dos episódios mais tristes do século XX, a queda da bomba em Hiroshima em 1945. Já na sua apresentação, em uma debreagem enunciativa, observamos o estado da cidade: “o país estava em guerra”. (p. 89). Sua localização a descreve como uma cidade que possuía um “importante porto de mar” (p. 89) e na sua estrutura, “grande parte da cidade era constituída de casas de madeira” (p.89); são as primeiras informações a respeito dela.

Temos uma visão disfórica do estado da cidade que vivia debaixo de “bombardeios aéreos” e que precisava precaver-se contra os incêndios constantes. A seleção de “aquela manhã” e a precisão do horário “oito horas”, são designadas, primeiramente, para mostrar a rotina da cidade: o trabalho nas fábricas, crianças indo à escola, homens e mulheres ao trabalho. Entretanto, em meio a essa rotina, “ninguém prestou atenção ao ruído débil de um avião que estava agora em cima da cidade, a nove mil metros de altura*.” (p. 89). O asterisco da citação aponta para uma nota ao lado da narrativa que explica o acontecimento:

Tampouco sabiam os habitantes de Mori, que os deuses, reunidos, confabularam meses atrás sobre seu destino: “Ensinemos a esses pigmeus a força dos deuses”, disse Smith, senhor do aço. Lethaby, deus do petróleo, cujo poder era por todos temido, queria resguardar seus interesses na pequena Mori: “Seria cruel demais. Destruiríamos milhares de vida, pessoas inocentes, inclusive crianças.” “Mas eles se atreveram a agredir minha filha Pérola”, argumentou Clifton, o deus alado, senhor das fortalezas-voadoras. “Não posso tolerar isso”. “Será em agosto, dia 6”. Decidiu Troyman, o deus dos deuses, que presidia a reunião. “Nesse dia, às oito da manhã, o fogo dos céus cairá sobre eles.” (p. 89-90)

A “filha Pérola” a que os deuses se referem é uma remissão irônica ao ataque japonês ao porto de *Pearl Harbour*, onde os japoneses destruíram boa parte da esquadra americana no Pacífico, motivando, então a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Notamos que o lugar do vazio da História é preenchido pela narrativa por meio da criação e da suposição das falas que determinaram o acontecimento fatal. A indignação pelo fato e a ironia se manifestam na escolha dos termos utilizados para demonstrá-lo. Na reunião, “os deuses” “confabularam” e decidiram o destino dos “pigmeus”, sendo assim, a ironia instaura a crítica diante da posição dos Estados Unidos na decisão de atacar Hiroshima, uma vez que os tais “deuses” são os magnatas americanos do aço e do petróleo.

A substituição dos governantes dos Estados Unidos por “deuses” é obviamente irônica já que procura explicar as razões que implicam ação tão danosa; assim, Gullar afirma:

O crescimento da civilização industrial, o acelerado progresso tecnológico e científico determinarão a obsolescência de Satã e dos serafins, empurrando o homem moderno a buscar nas condicionantes objetivas da vida social ou nas profundezas do inconsciente as causas do seu comportamento (1989, p. 09).

A descrição da queda da bomba mais parece um depoimento de um dos verdadeiros sobreviventes, devido a sua precisão figurativa. Observemos:

A bomba caiu exatamente no centro de Mori, onde se erguiam os grandes edifícios. Fez-se um clarão dez milhões de vezes mais forte que a luz da manhã. Tetos, paredes, pessoas, móveis, postes, veículos, árvores foram subitamente vaporizados e, feitos poeira, aspirados para o alto, formando um cogumelo de vários quilômetros de altura, enquanto um ciclone, rápido como um soco, demoliu a cidade, e um calor cósmico derreteu o ferro, a madeira, o asfalto, a pedra, a carne humana (p. 90).

Os efeitos radioativos da bomba também são descritos. E não param aí, a finalização da narrativa mostra que “Mori não morreu” (p. 90): os sobreviventes a reconstruíram e fizeram “dela um centro de paz e cultura” (p. 90). Essas informações não são diferentes do que realmente sabemos sobre a cidade Hiroshima, tanto a descrição da queda da bomba quanto a recuperação da cidade são identificadas nos relatos de História Oficial. Todavia, o que se diferencia da História está nos “arredores da cidade”, onde: “Os turistas poderão também admirar alguns exemplares de peixes que viraram pássaros e vivem agora trepados em árvores. Ou, se tiverem sorte, toparão numa esquina da cidade com um homem cujo cabelo, em lugar de crescer na cabeça, cresceu na testa e nos solados dos pés” (p. 90-91). Desta forma, as anomalias causadas pela radiação da bomba são exploradas na narrativa, ganhando, contudo, uma dimensão figurativa inusitada e humorística.

Notamos que a escolha do nome “Mori” para essa cidade nada tem de aleatória, pois a palavra “Mori” está anagramatizada dentro da palavra “Hiroshima”. Temos, portanto, uma redução significativa diante de tal escolha.

Passemos agora a analisar a cidade de Iscúmbria, décima-terceira cidade da obra. Dois são os indícios que ligam Iscúmbria à Roma Antiga, o primeiro é a sua reconhecida beleza e o segundo é o episódio que traz a figura de Nero ao atear fogo na cidade. Mais uma vez, percebemos que as lacunas deixadas pela História serão preenchidas pela ironia da construção literária.

A indignação pelo ato surge na enunciação, que traz para o presente o fato ocorrido há “vinte três séculos”, assim, “até hoje ninguém entendeu por que Adilimandro, o conquistador, foi tão implacável com Iscúmbria, a mais bela cidade jamais construída pelo homem” (p. 55).

Buscam-se várias razões para justifica tal feito, a crença compartilhada diz que “alguns afirmam” que a descendência de Adilimandro está ligada à figura de Axemínio, “rei morto por Dúlio I, fundador de Iscúmbria.” (p. 55). Essa hipótese se baseia nas seguintes informações:

Talvez para compensar sua origem plebeia e apagar o crime que cometera, iniciou a construção de uma nova capital, cuja beleza deveria deslumbrar a todos. Ao destruir Iscúmbria, duzentos anos depois, Adilimandro estaria vingando a morte de seu ancestral e desfazendo a afrontosa farsa com que Dúlio e seus descendentes buscaram ocultar um crime hediondo (p. 55-56).

Ao construir Iscúmbria, Dúlio trouxe os “mais famosos arquitetos e artistas daquela época” (p. 56) e isso transformou a cidade numa “espécie de síntese surpreendente da arte de numerosos povos” (p. 56). Daí a sua tão admirada beleza. Seus sucessores continuaram a construir “novos palácios e jardins suspensos”. Contudo, “para custear tanta beleza e luxo, as cidades dominadas pelos mineus tinham de pagar impostos escorchantes, o que provocava crescente revolta, cujas manifestações eram esmagadas a ferro e fogo” (p. 56)

Adilimandro rendeu Iscúmbria “só após dois anos de avanços e recuos” (p. 57). Depois da tomada da cidade, Adilimandro resolveu comemorar sua vitória dando uma grande festa no “palácio central de Iscúmbria”.

E foi durante essa festa, quando já estavam todos excitados pela bebida, pela dança e pelos cânticos, que Fiza, uma prostituta de enfeitiçante beleza, que acompanhava Adilimandro em suas campanhas, começou a bradar que Iscúmbria devia ser incendiada, do mesmo modo que os mineus haviam feito com a sua cidade natal. O discurso de Fiza foi ovacionado pelos convivas com tal entusiasmo que Adilimandro decidiu naquele momento iniciar ele mesmo o incêndio da cidade. E foi o que fez. Mal pôs fogo ao primeiro edifício, logo seus soldados se espalharam pelas ruas com tochas acesas nas mãos, a provocar incêndios, a matar a população e saquear os templos, palácios e residências. Os dignatários da cidade, vestidos de suas melhores roupas, jogavam-se para a morte do alto dos edifícios e das muralhas. Em pouco tempo, Iscúmbria era um monte de ruínas fumegantes (p. 57).

A descrição do episódio que destruiu Iscúmbria é uma nítida paródia do acontecimento registrado pela História, quando Nero incendiou Roma, uma das mais belas cidades de sua época. Não há registros que evidenciem as razões exatas que levaram Nero a tomar tal atitude. A História justifica sua ação através do contexto que Roma vivia na época, ou seja, Roma estava vivendo o início da sua decadência, após tantos anos de domínio. Somam-se ao contexto histórico a vaidade e tirania de Nero, um dos imperadores mais extravagantes da História. Dessa forma, numa tentativa de responder ao vazio deixado pela História, a narrativa, além de parodiar o fato, dá-lhes as circunstâncias e razões para justificar tal ação.

Indignada com essa ação, a população ainda se pergunta: “Terá sido essa a verdade? A destruição da mais bela cidade do mundo se deveu ao discurso de uma prostituta e ao rompante de um rei embriagado? Ou terá sido simplesmente o castigo que lhe foi imposto por ter ela vendido tão caro a sua rendição?” (p. 58).

A própria população respondeu a essa pergunta, afirmando: “Qualquer que seja a resposta a essa pergunta, em nada mudará o sentimento de perda que ainda hoje nos assalta quando contemplamos, sob o céu eterno e mutável, os restos da cidade ainda tismados pelo fogo que a consumiu” (p. 58).

O “sentimento de perda” e o questionamento que rondam acontecimentos comprovados historicamente, como esse, saltam de geração em geração. Sem resposta, qualquer que ela seja, a imaginação sempre buscará costurar e preencher os “vazios” deixados pelo relato histórico. Hutcheon assinala: “A paródia é um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu *ethos*. É uma das maneiras que os artistas modernos arranjam para com o peso do passado (1985, p. 42).

A última cidade que analisaremos é Texclx, oitava cidade da obra. Nessa cidade, verificaremos que será parodiado o fim do Império Asteca. A narrativa aponta para vários indícios que nos permitem reconhecê-la na paródia.

O primeiro deles está no nome: Texclx se revela como uma redução do nome Tenochtitlán, a cidade que era o coração do Império Asteca. O nome do seu último imperador é retomado com o mesmo processo: Moczetl seria uma redução do nome Moctezuma.

O início da narrativa reconta a chegada dos europeus à cidade: “Quando os conquistadores, depois de atravessarem o oceano desconhecido, depararam com Texclx, não acreditaram no que seus olhos viam: era inconcebível que naquelas terras remotas houvesse

civilização capaz de construir uma cidade tão grande e bela quanto Veneza ou Paris” (p. 35).

A primeira nota de rodapé traz um texto em espanhol que pertenceria ao livro *Historia verdadera de la nueva tierra* de Días de Castillo. O assunto dessa nota é o encantamento dos conquistadores. A segunda nota traz referência presente nos registros históricos, a organização da cidade, eles revelam,

Mas foram sobretudo os mercados, frequentados diariamente por cerca de sessenta mil pessoas, que mais surpreenderam os conquistadores. Ficaram fascinados com a quantidade incrível de ouro, prata, pedras preciosas, plumas coloridas, frutas tropicais e tecidos caprichosos que se encontravam à venda naqueles lugares (p. 35).

A História tem o registro desse fascínio diante da organização dos astecas por meio de um dos europeus que estava na expedição que lá chegou. E aqui encontramos outra evidência a respeito da paródia de Tenochtitlán, pois tal registro é feito por Bernal Diaz, e o livro citado logo acima tem como autor Días de Castillo. Bernal Diaz afirmou: “Chegando à praça do mercado... ficamos espantados com o grande número de pessoas, a quantidade de mercadorias e com a regularidade e a boa organização que prevalecia... Todo tipo de mercadoria... tinha seu lugar rixado marcado para ela” (1994, p. 15).

A enunciação identifica a cidade de Texcoco como “centro do império azteca” e, sobre seus imperadores, informa:

Os tiranos se sucediam, morriam de velhice ou eram assassinados. O poder passava das mãos de uma família para as mãos de outra, mas a relação entre a capital e o resto do império não se alterava: Texcoco crescia, multiplicavam-se suas ruas, seus palácios, seus templos e túmulos suntuosos, cuja construção exauria a seiva dos homens e dos povoados distantes. Texcoco esplendia riqueza e luxo, enquanto as demais cidades eram submetidas à servidão e à fome para mantê-la (p. 36).

A História registra em Tenochtitlán um comércio de escravos; eram grupos inferiores na sociedade asteca ou prisioneiros capturados em batalhas. A sociedade era dividida em clãs e o poder centrava-se na nobreza.

A religiosidade é outro elemento explorado na paródia. A enunciação revela-se parcial ao apresentar os deuses que regiam a cidade; observamos isso neste trecho:

... uma fé supersticiosa em Tzuc, deus pacífico ensinara aos homens o trabalho artesanal e o cultivo da terra. Até que um dia, vindos do norte, chegaram ao planalto de Uxmal as tribos itz'at, que pregavam a guerra e negavam qualquer poder a Tzuc; ocuparam Texcoco, formaram um exército poderoso e subjugaram as demais cidades. Seu deus era Gyrr – o sol –, que exigia anualmente o sacrifício de centenas de jovens, cujos corações eram arrancados e queimados ao amanhecer, a fim de que o sol, assim alimentado, nunca se apagasse. As províncias ficaram obrigadas a enviar oitenta por cento de sua riqueza a Texcoco e os jovens para o sacrifício anual. Quem se rebelasse seria esmagado pelo exército do imperador (p. 36).

Entre os numerosos deuses da mitologia asteca, *Hiutzitopochtli* era o deus do sol e da guerra e *Tlaloc*, o deus da chuva e da fertilidade; eram essas as divindades mais cultuadas por esse povo. Já os sacrifícios humanos eram similares aos que atesta a narrativa e o objetivo era o de, realmente, satisfazer a vontade dos deuses para que não faltassem as providências de sobrevivência ligadas à natureza ou para vencerem os inimigos.

Os astecas viviam de acordo com o que acreditavam ser as formas de agradar os deuses; caso as cerimônias não fossem realizadas na época e com as oferendas corretas, os deuses poderiam zangar-se e lançar inúmeras punições sobre eles. Pairava sobre os astecas uma lenda, de que o deus *Quetzalcatl* voltaria do leste, e destruiria todo o império. Os registros da História confirmam a mais surpreendente coincidência, já que no final de um dos ciclos astecas, diversos acontecimentos terríveis ocorreram e não só isso, *Moctezuma*, o imperador da época, acabara de receber notícias de que desconhecidos aportavam em *Tenochtitlán*. Tratava-se, na verdade, de *Héran Cortés*, soldado espanhol que liderava a expedição ao continente americano ainda não explorado.

Moctezuma, contudo, estava diante de um grande dilema, seria aquele desconhecido o deus vingador? Somente depois de perceber que os desconhecidos eram humanos e não deuses, *Moctezuma* e os soldados reagiram na batalha que resultou o fim do império asteca. A chegada dos europeus é recontada por *Gullar* da seguinte maneira: “A rocha era o navio dos europeus. Quando o comandante da frota invasora chegou ao palácio e encontrou *Moczetl*, este lhe disse: “Estávamos à sua espera. O império izna é seu” (p. 38).

Só sabemos o que ocorreu depois através da nota de rodapé que esclarece os acontecimentos posteriores e narra o fim do império, nos seguintes termos:

Moczetl foi levado para o cárcere e os europeus iniciaram o massacre de seu povo. Quando os habitantes de *Texclx* se rebelaram, os invasores, tentando acalmá-los, trouxeram *Moczetl* da prisão para que ele, de uma das sacadas do palácio, falasse a seus súditos. Mal *Mczetl* começou o discurso, pedindo ao povo que se submetesse aos conquistadores, uma pedra lançada por um popular atingiu-o na frente e o matou instantaneamente (p. 38).

Constatamos, nessa narrativa, um maior grau de indícios históricos comprovados. O vazio e a lacuna deixados pela História são preenchidos por contextos coerentes e plausíveis para uma lógica do senso comum. Concluimos, portanto, que as narrativas anteriores apresentam uma maior liberdade de criação, pois as lacunas deixadas pelos registros históricos permitiram o seu preenchimento com fatos ou ações mais fantasiosas.

Desta maneira, notamos que,

A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma maneira: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a “real”. Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que,

ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

Podemos concluir que o movimento de retorno das Cidades inventadas, além de possuir um ponto específico, a História comprovada, tem também o exercício de criar em suas lacunas, a possibilidade de reverter a “imperdoável falha” do “real”, ou seja, a criação procura desvendar o que a História, enquanto “discurso verdadeiro”, não foi capaz de registrar. Para Calvino, observamos que a revisitação aos textos clássicos ocupa lugar de destaque no seu fazer literário, entrelaçando vários fios que estruturam uma obra contemporânea e enigmática.

A análise contrastiva que orientou esse estudo possibilitou a compreensão de que os movimentos de retorno, escolhidos tanto por Calvino quanto por Gullar, promovem com clareza os procedimentos a respeito da tendência na construção das narrativas na atualidade, ora voltadas para as raízes matriciais do cânone, ora para o questionamento, paródia e complementação dos eventos reconhecidos ao longo da História da Humanidade. A figurativização da imagem da cidade em ambas as obras possibilita esse passeio da ficção à História, o trabalho comparativo e a atualização do fazer literário enquanto inovação.

PRECIOSO, A. L. Tradition and History: The Threads that Weave the *Cities* of Italo Calvino and Ferreira Gullar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 112-130, 2018.

Referências

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. 4 ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2 ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. 6 ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Presentazione. In: *Le città invisibili*. 1 ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993.

GOMES, R.C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GULLAR, F. *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IOZZI, A. *A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibili de Italo Calvino*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo.

MOTTA, S. V. *Engenho & arte narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do real e do ideal*. São José do Rio Preto, 1998, 2 V. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

PAZZAGLIA, M. *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. 3 ed. Zanichelli, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLO, M. *Il Milione*. Roma: Arnoldo Mondadori, 1990.

Precioso, A. L. *Invisibilidade e invenção: a poética das cidades em Italo Calvino e Ferreira Gullar*. São José do Rio Preto-SP, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001.

VICENTINI, E. Il Milione de Marco Polo come portolano. In: *Italica*, Columbus, v. 71, n. 2, p. 145–152, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/480002?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 14 jul. 2018.

WOOD, T. *Desvendando a História: Os Astecas*. São Paulo: Manole, 1994.

Recebido em: 18 set. 2018
Aprovado em: 21 out. 2018

O Brasil literário de Antonio Tabucchi

ERICA APARECIDA SALATINI MAFFIA *

RESUMO: Antonio Tabucchi, como escritor, lusitanista e tradutor, tem um importante papel na mediação e divulgação da cultura brasileira na Itália. A primeira coletânea de poemas de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, foi publicada na Itália em 1987, com tradução do escritor italiano. Antes disso o leitor italiano só teve acesso a poemas esparsos, publicados em antologias de poetas brasileiros. Tabucchi também é o primeiro a traduzir o romance brasileiro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em 1974, ano em que publica também a tradução de dois romances de José Lins do Rego. Além disso, Tabucchi escreve resenhas e artigos sobre a literatura nacional, pequenos diários de viagem sobre o Brasil, que são publicados no volume *Viaggi e altri viaggi*. O presente artigo propõe uma reflexão crítica sobre a relação que o escritor italiano desenvolve com a cultura brasileira por meio destes textos de divulgação da literatura e cultura brasileiras, discutindo seu papel como mediador da cultura brasileira na transposição e apresentação desta literatura para a cultura italiana, acenando para a importância da cultura como prática de produção de sentido, problematizada nos textos críticos do autor sobre a literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Tabucchi; Literatura brasileira; Literatura de viagem; Literatura italiana.

ABSTRACT: Antonio Tabucchi, as a writer, lusitanista and translator, has an important role in mediation and dissemination of Brazilian culture in Italy. The first collection of poems by Carlos Drummond de Andrade, for example, was published in Italy in 1987, with translation by the Italian writer. Before that, the Italian reader had only access to scattered poems published in anthologies by Brazilian poets. Tabucchi is also the first to translate the Brazilian novel *Zero*, by Ignacio de Loyola Brandão, in 1974, year in which he also publishes the translation of two novels by José Lins do Rego. In addition, Tabucchi writes reviews and articles on national literature, small travel diaries about Brazil, which are published in the *Viaggi e altri viaggi* volume. The present article proposes a critical reflection on the relation that the Italian writer develops with the Brazilian culture through these texts of Brazilian literature and culture, discussing its role as mediator of the Brazilian culture in the transposition and presentation of this literature for the Italian culture, waving to the importance of culture as a practice of meaning production, problematized in the author's critical texts on Brazilian literature.

KEYWORDS: Antonio Tabucchi; Brazilian literature; Italian literature; Travel literature.

* Departamento de Letras Românicas – Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia – UFBA – 40170-115 – Salvador – BA – Brasil.. E-mail: ericasalatini@ufba.br

Antonio Tabucchi foi um grande escritor italiano, lusitanista, tradutor, colaborador de diversos jornais italianos e estrangeiros, recebeu vários prêmios por sua obra narrativa. Antes de sua estreia como escritor de narrativas, que se deu em 1975, com o lançamento de seu romance *Piazza d'Italia*, Tabucchi já se dedicava à tradução para o italiano de autores de língua portuguesa, língua que conhecia bem, devido a seus estudos de filologia românica e, de modo particular, de filologia ibérica. Como tradutor e lusitanista, teve um importante papel na mediação e divulgação da cultura brasileira na Itália.

No final dos anos de 1960, Tabucchi traduziu alguns poetas portugueses surrealistas e começou a se dedicar à tradução daquele que foi objeto de seus estudos de lusitanística: Fernando Pessoa. No que toca à literatura brasileira, a primeira coletânea de poemas de Carlos Drummond de Andrade, publicada na Itália em 1987, por exemplo, teve tradução do escritor italiano. Antes disso, o leitor italiano só teve acesso a poemas esparsos de Drummond, publicados em antologias de poetas brasileiros.

Tabucchi também foi o primeiro a traduzir o romance brasileiro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em 1974, um romance experimental, censurado no Brasil, que saiu em primeira edição mundial em língua italiana, uma vez que os originais foram entregues à estudiosa Luciana Stegagno Picchio, que se preocupou em traduzi-lo e divulgá-lo na Itália (BETELLA, 2011).

Em 1973, após ter sido nomeado professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Bolonha, publicou, sempre com a colaboração e o incentivo de Luciana Stegagno Picchio, a tradução de *Menino de engenho* e *O moleque Ricardo*, dois dos romances do ciclo da cana de açúcar, de José Lins do Rego, reunidos no livro *Il treno di Recife* (1974).

Contou o escritor que, no início dos anos de 1980, em viagem ao Brasil, teve a oportunidade de conhecer pessoalmente o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade e mostrar-lhe a tradução em italiano que havia feito de seus poemas. Estes poemas, reunidos mais tarde na coletânea *Sentimento del mondo* (Einaudi, 1987), reúne a tradução de 37 poemas do brasileiro, acompanhado de uma apresentação do poeta ao público italiano. Com a escolha destes poemas, Tabucchi tentou reter uma “imagem mais legível, ou mais reconhecível de um poeta tão vasto e tão complexo como Drummond, que tocou os grandes temas da literatura do nosso tempo e que a crítica, por unanimidade, reconhece como o maior poeta contemporâneo de língua portuguesa ao lado de Fernando Pessoa”¹(TABUCCHI, 1987, p. 5).

Tabucchi escreveu e publicou crônicas, resenhas, prefácios e artigos sobre escritores brasileiros como Drummond, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Além disso, em seus artigos e resenhas, citou e se mostrou conhecedor da literatura de autores como Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Gilberto Freyre dentre outros. Nestes textos, reflete sobre o caráter e a formação de nossa literatura, exprime suas opiniões e preferências, mostrando que a literatura oferece

¹ No original: “immagine più leggibile, o più ‘riconoscibile’ di un poeta così vasto e così complesso come Drummond, che ha toccato i grandi temi della letteratura del nostro tempo e che la critica, unanimemente, riconosce come il maggior poeta contemporaneo di lingua portoghese insieme con Fernando Pessoa”.

a possibilidade de entrar em contato com a alteridade, fazendo-nos sair de nós mesmos e tornarmo-nos “outros” (TABUCCHI, 2013, p. 15)².

Nesta perspectiva, seus textos e resenhas contêm impressões acertadas e pouco ingênuas, bastante originais, impregnadas pela força de metáforas certeiras. Sobre Guimarães Rosa, por exemplo, Tabucchi (2013, p. 92) afirma que seus livros são operetas “de timbre mozartiano, executadas pela flauta mágica de um narrador não comum”³. Sobre Mário de Andrade, o escritor faz notar que, ao reelaborar um mito indígena, *Macunaíma* se torna o primeiro romance brasileiro verdadeiramente de vanguarda (TABUCCHI, 2010, p. 239), e a reflexão sobre um dos romances mais importantes da literatura modernista, com suas definições sobre as características “arquetípicas do herói, ou melhor, anti-herói nacional”, aparece associada a uma discussão sobre o mito da cultura primitiva em sua relação direta com a cultura europeia, civilizada e civilizadora (TABUCCHI, 2010, p. 239)⁴. O escritor italiano procura inverter a lógica do leitor desavisado, chamando sua atenção para a não simplicidade desta cultura “primitiva”, estabelecendo outra visão de mundo, menos auto-suficiente e inocente sobre a cultura brasileira.

Viagens de Antonio Tabucchi por um Brasil literário

Ao analisar o tema da viagem na literatura, Tzvetan Todorov (1993) diz que a viagem faz parte da existência humana e está associada ao homem desde os princípios de sua existência, coincidindo com a própria vida. Para o autor, viagem e relato estão imbricados: a viagem no espaço simboliza a passagem no tempo e o deslocamento físico contribui para a mudança interior. A viagem transcende todas as categorias, incluindo a de mudança, de si mesmo e do outro. Desde os tempos remotos a humanidade vem acumulando experiências com viagens: sejam descobrimentos externos, do desconhecido em si; sejam descobrimentos internos que são metáforas do descobrimento interior. Os relatos de viagens são tão antigos quanto as próprias viagens. Aliás, segundo Todorov, o relato da viagem em si precede a própria viagem se considerarmos, por exemplo, as viagens de Marco Polo e outros relatos orais que estimularam e motivaram as grandes viagens do século XV. Ainda de acordo com Todorov, existem duas categorias de viagens: as materiais e as espirituais, ou viagens exteriores e interiores. Embora seja difícil categorizar e separar estas viagens, visto que se entrelaçam na história das viagens relatadas pela literatura, o fator de consenso é que, a viagem ou o relato dela nos permite colocar o indivíduo diante do outro, daí a importância da viagem e de seus relatos na construção da identidade individual, cultural, política e ideológica.

² No original: “La letteratura offre la possibilità di un *di più* rispetto a ciò che la natura concede. E in questo *di più* è inclusa l’alterità, il piccolo miracolo che ci è concesso nel viaggio della nostra breve esistenza: uscire da noi stessi e diventare ‘altri’”.

³ No original: “dal timbro mozartiano, eseguite dal flauto magico di un narratore non comune”.

⁴ No original: “Andrade, Mário, che col suo *Macunaíma*, 1926, definisce i caratteri archetipici dell’eroe (anzi, antieroe) nazionale: un ibrido razziale, mezzo indio e mezzo nero, grasso, infingardo, bugiardo, goloso e libidinoso: il *Macunaíma nazionale*”.

A modernidade, entretanto, modifica a articulação entre as viagens espirituais e as viagens materiais, pois a subjetividade exacerbada, presente na contemporaneidade, modifica o uso que se faz da viagem e de seu relato. Assim, Todorov aplica a categoria de viagens alegóricas para a atualidade, mais que falar em viagens espirituais, visto que a viagem em si não é mais o pretexto do autor para expressar suas opiniões. O outro narrado passa a ter menos importância que o eu que narra. Isso faz com que Todorov proponha duas novas categorias para os relatos de viagem: os relatos alegóricos em si e os relatos impressionistas, nos quais predominam a subjetividade do narrador viajante, que se preocupa mais em mostrar suas impressões, ignorando o mundo ao seu redor e concentrando-se no eu, que transmite suas sucessivas impressões.

O tema da viagem é uma presença constante na narrativa de Antonio Tabucchi, seja a viagem imaginária, metafórica, voltada para a busca do sentido da existência humana, seja aquela real, do deslocamento em direção ao outro, do conhecimento de novos horizontes, novos espaços e perspectivas que podem influenciar e modificar o olhar do viajante. Algumas de suas viagens não passam de sonhos, alucinações, outras são realizadas por meio de suas leituras, viagens pela própria literatura. Para Tabucchi, a “verdadeira” viagem é a escrita, a “conquista de outro lugar que pode coincidir também com uma realidade geográfica ou temporal diversa, um desdobramento que nos permite ver-se vivendo” (MAURI, 2010)⁵. Escrevendo, é possível imaginar ser um outro e viver uma outra vida e estar em outro lugar. A viagem geográfica é um movimento na horizontal, mas sempre ancorada à superfície do mundo. A literatura é uma viagem para fora do tempo e do espaço, por isso, não é sedentária, é nômade: não apenas porque nos faz viajar pelo mundo, mas, sobretudo, porque nos faz atravessar o espírito humano (TABUCCHI, 2013, p. 16)⁶.

Na coletânea *Viaggi e altri viaggi* (de 2010), organizada por Paolo di Paolo, Tabucchi nos apresenta textos “nascidos das mais diversas ocasiões, sempre de viagens, mas nunca de viagens feitas para se tornarem literatura de viagem”. São textos que “vagavam como ilhas em um arquipélago flutuante, esparsos aqui e ali, nos lugares mais diversos e sob diferentes bandeiras, quase sem consciência de pertencimento e de identidade, a seu modo, à deriva” (TABUCCHI, 2010, p. 9)⁷. São resenhas, apontamentos de viagens, elogios a terras distantes, a autores estrangeiros.

As viagens descritas são de dois tipos: as viagens reais, “viaggi mirati”, direcionadas, que começam no velho continente, na terra natal do escritor, passam pela Espanha, França, Grécia, Egito e chegam ao continente americano, Estados Unidos, México, Brasil e Canadá. À Índia, à Austrália e a Portugal são dedicadas seções especiais. E viagens feitas por “interposta persona”, viagens de outros escritores por cidades fantásticas, por geografias imaginárias ou histórias literárias, enfim, viagens literárias, leituras que o autor fez e que o inspiraram a

⁵ No original: “Per Tabucchi il vero viaggio è la scrittura, una conquista dell'altrove che può anche coincidere con una realtà geografica o temporale diversa, uno sdoppiamento che consente di vedersi vivere”.

⁶ No original: “La letteratura non è stanziale, è nomade. Non solo perché ci fa viaggiare attraverso il mondo, ma soprattutto perché ci fa attraversare l'animo umano”.

⁷ No original: “testi che vagavano come isole in un arcipelago flutuante, sparsi qua e là nelle sedi più disparate e sotto diverse bandiere, quasi senza coscienza di un'appartenza e di un'identità, a loro modo alla deriva”.

escrever e mostrar um “*altrove*”, um outro lugar a se descobrir, empreendendo uma descoberta de si mesmo por meio do olhar para o outro.

Embora predomine nos textos de viagem de Tabucchi as impressões do autor, a subjetividade do “narrador viajante”, o olhar de um eu estrangeiro, pode-se dizer, pensando nas categorias propostas por Todorov, que os textos de Tabucchi não perdem de vista o mundo ao seu redor, são textos que transmitem suas impressões, mas de maneira crítica, chamando a atenção do leitor para os lugares visitados e re-visitados, fazendo-nos entender que um “lugar visitado” não é nunca apenas um lugar visitado, mas é também um pedaço de nós mesmos, que, de acordo com Tabucchi, nós “trazíamos dentro” e um belo dia, chegamos até ele.

Os textos que abordam o Brasil estão presentes nas duas seções do livro: são dois poéticos diários de viagem, que tratam de uma viagem real, feita ao Brasil, por volta dos anos de 1980, “Brasile. Congonhas do Campo” e “Ouro Preto”; e quatro resenhas literárias que abordam a literatura e a cultura brasileira, procurando mostrar ao público leitor as belezas, os paradoxos, as contradições e conformações de um certo Brasil.

Os diários de viagem sobre as viagens reais, “*viaggi mirati*”, com objetivos precisos, são marcadas, conforme Roberto Vecchi (2013, p. 92), por uma melancolia gerada pela própria viagem. Para o crítico, a literatura tabucchiana é profundamente marcada por essa melancolia da viagem: a viagem enriquece e transforma, mas ao mesmo tempo, cristaliza a memória em relíquia, já que a escrita é a trama, por meio da qual se retém um sentimento do espaço que, de modo contrário, ficaria perdido ou disperso⁸.

Já as resenhas são viagens feitas por meio da leitura, “*per interposta persona*”, e conduzem o leitor, o “outro”, a uma “viagem” em busca do conhecimento de um universo literário, e no caso do universo literário brasileiro, com suas vertentes e obras, se propõem não só a informar sobre um livro, mas refletem sobre:

a cifra de uma relação com um País como o Brasil que é parte – complexa, ainda não totalmente metabolizada, mas ainda muito viva simbolicamente – de Portugal assim como, não por quiasmo, mas por pertinência cultural, Portugal é uma parte completamente fundamental para fixar alguns elementos essenciais da indecifrável formação brasileira⁹.

São elas: “*Nella Casa di Quarzo*”, “*Il sogno amazzonico*”, “*L’Eden dei nostri rimorsi*” e “*Nostalgia di Drummond*”.

Dentre estas, “*L’Eden dei nostri rimorsi*”, sobre a *Storia della letteratura brasiliana*, de Luciana Stegagno Picchio, é uma das mais interessantes por propor ao leitor uma aventura

⁸ No original: “La letteratura di Antonio Tabucchi scrittore, almeno per me, e segnata in modo profondo da una malinconia generata dal viaggio. Il viaggio che arricchisce e trasforma ma che al contempo cristallizza la sua memoria come una reliquia. Provo a spiegare meglio questa immagine. Nella narrativa, si avverte che la scrittura e la trama con la quale si trattiene un sentimento dello spazio altrimenti votato alla perdita o alla dispersione”.

⁹ No original: “la cifra di un rapporto con un Paese come il Brasile che è parte – complessa, ancora non del tutto metabolizzata, ma ancora simbolicamente assai viva – del Portogallo così come, non per chiasmo, ma per pertinenza culturale, il Portogallo è una parte del tutto fondamentale per afferrare alcuni elementi essenziale della indecifrabile formazione brasiliana”.

pelo universo dos livros de viagem. Diz Tabucchi que o livro de Stegano Picchio é uma espécie de enciclopédia detalhada, com uma bibliografia exaustiva e um incrível aparato de notas, pertencente ao gênero das “histórias literárias”, mas que, curiosamente, o autor propõe que se leia como um “extraordinário livro de viagens”. Um livro de viagens que começa, por sua vez, com a descrição de um relato de viagem, nos moldes tradicionais da categoria de livro de viagem: a *Carta do achamento* de Pero Vaz de Caminha, que inaugura a literatura brasileira. Lendo esta carta e intuindo o Éden que Caminha descreve, Tabucchi (2010, p. 244) faz notar que “a Europa não descobriu o Brasil, mas os próprios desejos mais escondidos: a Evasão e o Alhures. E que o Brasil, constituiu para a Europa, desde sempre, a projeção daquelas míticas ‘Ilhas dos Sortilégios’, das quais os historiadores e os geógrafos gregos tinham já tecido a ideia para toda a posteridade”¹⁰.

O texto segue adiante na descrição do “livro de viagem” de Stegagno Picchio, mostrando a riqueza das observações da autora, que faz as vestes também de “antropóloga”, como os antigos viajantes, e descreve o negro, o cultivo da cana de açúcar, as minas de ouro que produziram as catedrais barrocas de cidades como Ouro Preto, passando por seus poetas, pintores e por um escultor “genial e desgraçado” como Aleijadinho, que esculpiu os majestosos profetas de pedra de Congonhas do Campo. (Duas cidades mineiras que o autor visitou pessoalmente e que deram origem aos relatos de viagem descritos na primeira seção do livro. Aqui a coincidência entre viagem literária e viagem real, ou como Todorov bem nota, o imbricamento entre relato de viagem e viagem).

Tabucchi faz notar ainda a presença na antologia de um antropólogo como Gilberto Freyre, que voltou sua atenção para o estudo das divisões sociais presentes na sociedade brasileira escravista do século XIX:

A sociedade escravista brasileira do século XIX, ou melhor, as divisões sociais que a nossa civilização importa para o Éden encontrado, são o objeto de um dos maiores estudos de antropologia de sempre: *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre. Que é, sobretudo, uma trigonometria que atravessa o tempo: a Europa que chega com suas categorias sociais nas florestas tropicais do Brasil (TABUCCHI, 2010, p. 245)¹¹.

Como dissemos, Tabucchi considera o manual de Stegagno Picchio um “extraordinário livro de viagem”, porque mais que descrever escolas e autores como frequentemente registram os manuais de literatura, este livro registra tudo por meio da literatura: “do paradigma da corrupção à sociedade da violência, às abissais diferenças sociais, às tensões místicas, ao sincretismo religioso” (TABUCCHI, 2010, p. 247)¹².

¹⁰ No original: “leggendo tutto questo capiamo che l’Europa non scoprì tanto il Brasile quanto i propri desideri più nascosti: l’Evasione e l’Altrove. E che il Brasile costituì fin da subito per l’Europa la proiezione di quelle mitiche ‘Isole Fortunate’ delle quali storici e i geografi greci avevano già tessuto l’idea per tutta la posterità”.

¹¹ No original: “La società schiavista brasiliana dell’Ottocento o, meglio, le divisioni sociali che la nostra civiltà importa nell’Eden ritrovato, sono l’oggetto di uno dei più grandi studi di antropologia di sempre: *Casa-Grande & Senzala* (1933) di Gilberto Freyre. Che è soprattutto una trigonometria che attraversa il tempo: l’Europa che arriva con le sue categorie sociali nelle foreste tropicali del Brasile”.

¹² No original: “Dal paradigma della corruzione alla società della violenza, alle abissali differenze sociali, alle

Sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, considerado o “momento mais feliz e libertador da literatura brasileira, a estação de ouro” que verá poetas e escritores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que com o seu *Macunaíma* define “o caráter arquetípico do herói (aliás, anti-herói) nacional”. Além dos modernistas, Tabucchi retoma os grandes autores que o Brasil ofereceu ao século vinte, como Guimarães Rosa, “épico e homérico cantor de Minas Gerais”; “observador microscópico da infelicidade humana”; Clarice Lispector, “metafísica, visionária, uma marciana que observa a condição humana”; Carlos Drummond de Andrade, que, ao lado de Fernando Pessoa é “certamente o maior poeta de língua portuguesa do século XX”; poeta que soube “reverter a sua condição de homem dos Trópicos em um humorismo gélido que estuda a outra face do mundo e dos homens” (TABUCCHI, 2010, p. 248)¹³.

“L’Eden dei nostri rimorsi” apresenta alguns escritores brasileiros a partir de um olhar crítico e estrangeiro, um olhar de um viajante atento que se detém na percepção e representação do que é o Brasil para o europeu: talvez “remorso” daqueles que estão do outro lado do Atlântico e que o “descobriram”? Mas também uma espécie de “espelho” e “consciência”, uma mistura de mito, sonho e realidade, conforme as palavras de Drummond ao escritor italiano: “Você sabe o que é este seu Brasil? – perguntou-me [Drummond] como se perguntasse a si mesmo – é um sonho seu. Só que nós vivemos dentro dele” (TABUCCHI, 2010, p. 249)¹⁴.

Em *Viaggi e altri viaggi*, encontramos também a crônica “Nostalgia di Drummond”, publicada pela primeira vez no *Corriere della sera*, em 11 de agosto de 1999, depois republicada no volume. Uma homenagem ao poeta brasileiro, escrita a partir das impressões de um domingo em Lisboa, um domingo de um calor tórrido, das imagens da TV, do futebol, dos comentários políticos publicados no “*Corriere della sera*” sobre a tortura, a limpeza étnica e mísseis que atingem hospitais. Em meio aos acontecimentos deste domingo hostil, o escritor italiano prova a *saudade* portuguesa e sente nostalgia do poeta brasileiro Drummond, em uma mistura de línguas e sentimentos (in)traduzíveis, o autor sente saudade de um velho poeta que conhecera numa tarde em Copacabana, poeta que lhe contara sobre um menino que admira o cometa Halley numa longínqua terra de Minas Gerais; um poeta magro e que a morte tornou “mais leve que uma folha”. O texto faz um elogio ao poeta citando seus poemas que, por sua vez, foram traduzidos por Tabucchi para o italiano. Os versos citados oferecem um contraponto aos acontecimentos trazidos pela TV e pelo jornal, é um diálogo do cronista com a poesia, porque a “realidade plausível” se abate sobre o escritor, e não lhe resta nada mais que combatê-la com a poesia, neste caso, a de Drummond.

Além destas resenhas, estão presentes em *Viaggi e altri viaggi*, como dissemos, dois poéticos diários de viagens sobre o Brasil: “Brasile. Congonhas do Campo”, “Ouro Preto”.

tensioni misticheggianti, al sincretismo religioso, questo ‘libro di viaggio’ tutto registra attraverso la letteratura”.

¹³ No original: “épico e omerico cantore di minas Gerais”; “osservatore al microscopio dell’infelicità umana”; “metafísica, visionaria, una marziana che osseerva la condizione umana”; “ha saputo rovesciare la sua condizione di uomo dei Tropici in un umorismo gelido che studia l’altra faccia del mondo e degli uomini”.

¹⁴ No original: “- Sa cos’è questo vostro Brasile? Mi chiese [Drummond] come se chiedesse a se stesso, - è un vostro sogno. Solo che noi ci viviamo dentro”.

Nestes, mais que conselhos de um viajante experiente e as informações turísticas facilmente encontráveis em guias de viagem, Tabucchi oferece ao leitor uma “escolha” por um certo tipo de Brasil, não aquele turístico e estereotipado, da *Cidade maravilhosa*, com suas maravilhosas praias de Copacabana e do Leblon, pitorescas e com menos “tecidos”, dado os “exíguos centímetros das *tangas* das moças”; mas sim aquele Brasil que permite retroceder no tempo, até o século XVIII, para visitar o “magnífico barroco português de Congonhas do Campo”, para ver as obras do “prodigioso escultor, talvez o maior da época barroca portuguesa”.

Segundo o escritor-viajante, é oportuno chegar a Congonhas do Campo ao cair da tarde, para aproveitar da “luce da miraggio del tramonto”, a luz que melhor propicia uma visão da cidade. As descrições do escritor sobre Congonhas do Campo são baseadas no olhar, na percepção do seu redor, das cores, no contato com a arte barroca; mas também passam pelos outros sentidos – os sons ouvidos enquanto se observam as esculturas do mestre Aleijadinho, em pedra-sabão, em tamanho natural, esculturas que:

não obstante a pátina do tempo mantêm ainda vivas as cores que agradavam aos barrocos; talvez vocês pensem que este seja um lugar que mereça uma parada. Entre uma capela e outra, no tapete de grama, cantam os grilos. São alguns pequenos grilos verdes, quase diáfanos; manter sobre a palma um destes orquestrais que, sobre os seus acordeões parece tocar um réquiem à paixão do Cristo esculpida por um artista infeliz, enquanto que ao redor de vocês centenas de outros grilos o acompanham, lhes dará a impressão de dirigir uma orquestra lunar, onde tudo é absurdo, música e figurantes (TABUCCHI, 2010, p. 102)¹⁵.

No percurso de nosso viajante, a etapa seguinte é Ouro Preto, para ver suas igrejas barrocas construídas por mineiros anônimos, com desenhos de arquitetos portugueses ou do mestre Aleijadinho. Cidade a qual Tabucchi também dedica um elogio, pela sua arquitetura e história.

Minas Gerais, outrora “região riquíssima de jazidos de ouro, prata e diamante, que fizeram da Coroa portuguesa uma das mais ricas da Europa no século XVIII”, com sua história e suas cidades barrocas, exerce um fascínio sobre nosso viajante, que, entre outras coisas, foi também estudioso do barroco português e espanhol, estilo presente nas catedrais e capelas mineiras, nas esculturas de lenho de Aleijadinho.

Pode-se dizer que Minas ocupa um papel privilegiado na literatura de viagem tabucchiana, atuando também como uma espécie de filtro literário em sua escolha por qual Brasil visitar, mostrar, ler – é uma “identidade” que se estabelece por meio da literatura – seja pela poesia de Drummond, seja pela narrativa de Guimarães Rosa, dois dos autores brasileiros mais admirados por Tabucchi, seja pelas cidades visitadas e pelo olhar a elas dirigido:

¹⁵ No original: “Che nonostante la patina del tempo mantengono ancora i colori accesi che piacevano ai barocchi, forse penserete che questo è un luogo che meritava una sosta. Fra una cappella e l'altra, nel tappeto erboso, cantano i grilli. Sono dei piccoli grilli verdi quasi diafani; tenere sul palmo uno di quegli orchestrali che sui loro organetti sembrano suonare un requiem alla passione del Cristo scolpita da un artista infelice, mentre intorno a voi centinaia di altri grilli lo accompagnano, vi darà l'impressione di dirigere un'orchestra lunare, dove tutto è assurdo, musica e figuranti”.

Minas Gerais é, entre outras coisas, o cenário do fabuloso *Sertão* de Guimarães Rosa. Longe dos grandes centros urbanos, negligenciado pelo poder central, abandonado a si mesmo e às suas leis frequentemente cruéis, o sertão, até poucos anos atrás, zona de latifúndio e de grandes pastos, assemelha-se vagamente ao Far West americano, onde o vaqueiro e o pistoleiro são as figuras predominantes. O pistoleiro (não raramente intercambiável com o vaqueiro) aqui se chamava *jagunço*: figura que se situa na metade entre o bandido à moda de Robin Hood, e metade o fora da lei e mercenário dos latifundiários. Andava vestido de couro, armado até os dentes, com um chapéu meia lua adornado de moedas e de dentes de animais. O grande diretor Glauber Rocha o imortalizou nas telas no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, enquanto Guimarães Rosa fez dele uma figura categorial, o homem perdido entre o bem e o mal no labirinto da vida (TABUCCHI, 2010, p. 104)¹⁶.

Em seus diários de viagem, percebemos que Tabucchi assume a perspectiva do olhar do viajante europeu em busca de conhecimento sobre o continente americano, mas diferente do que nota Silviano Santiago (1989, p. 201) em relação aos viajantes europeus pelo novo mundo, que tentam “impor um significado ao seu Outro no próprio campo do Outro”, Tabucchi observa o Brasil com olhar crítico, pouco ingênuo. Não é um olhar que se pretende superior, de quem viu pouco e tudo entendeu, mas o olhar de alguém que percebe que o Brasil é “muito grande e surpreendente para fazer apenas uma parada”.

Das histórias que Tabucchi ouve e conta ao leitor, após a viagem por Ouro Preto, uma das mais curiosas, que dá notícias sobre as contradições e desigualdades brasileiras, é ligada à escravidão, ao fato de os escavadores das ricas mineiras e construtores das ricas igrejas barrocas serem os escravos:

Conta-se que para dar oferendas ao novo deus salvador, dado que eram obrigados a sair nus das mineiras e sofriam inspeção retal, os escravos espalhavam pó de ouro sobre o couro cabeludo, que ficava bem escondido pelos cabelos crespos. Em casa, as mulheres lavavam as cabeças dos homens em uma bacia, recolhendo o pó de ouro e o doavam às igrejas para decorar seus altares e tetos. Os interiores brilhantes das igrejas de Ouro Preto que agora vocês estão admirando como viajantes que são (e que somos); aqueles altares, os anjos e os coros barrocos talhados na madeira e recobertos por uma folha finíssima de ouro foram feitos deste modo (TABUCCHI, 2010, p.105)¹⁷.

¹⁶ No original: “Minas Gerais è fra l’altro lo scenario del favoloso *Sertão* di Guimarães Rosa (). Lontano dai grandi centri urbani, trascurato dal potere centrale, abbandonato a se stesso e alle sue leggi spesso crudeli, il *sertão*, fino a pochi anni fa zona di latifondi e grandi pascoli, ha una vaga rassomiglianza con il Far West americano, dove il vaccaro e il pistolero sono le figure predominanti. Il pistolero (non di rado intercambiabile con il vaccaro) qui si chiamava *jagunço*: figura a metà fra il brigante alla Robin Hood, il fuorilegge e il mercenario dei latifondisti. Andava vestito di cuoio, armato fino ai denti, con un cappello a mezzaluna adornato di monete e di denti di animali. Sullo schermo lo ha immortalato il grande regista Glauber Rocha nel film *Antônio das Mortes*, mentre Guimarães Rosa ne ha fatto una figura categoriale, l’uomo perso fra il bene e il male nel labirinto della vita”.

¹⁷ No original: “Si racconta che per fare offerte al nuovo dio salvatore, dato che venivano fatti uscire nudi dalle miniere e subivano un’ispezione rettale, gli schiavi cospargessero il cuoio capelluto di polvere aurifera ben celata dai capelli crespi. A casa, le donne lavavano le teste degli uomini in un bacile, raccoglievano la polvere d’oro e la donavano alle chiese per decorarne gli altari e i soffitti. Gli sfavillanti interni delle chiese di Ouro Preto che ora state ammirando da casuali viaggiatori quaili siete (e quali siamo); quegli altari, gli angeli e i cori barocchi intagliati nel legno e ricoperti di una foglia di oro finissimo furono fatti in questo modo”.

Diante desta história, o escritor aconselha: “Talvez seja o momento de se sentar (ou de se ajoelhar, depende do viajante) sobre o banco de uma destas igrejas. Pausa de reflexão” (TABUCCHI, 2010, p. 105)¹⁸.

Presença brasileira na narrativa de Tabucchi

No que toca à presença da literatura brasileira na obra narrativa e crítica de Tabucchi, Drummond de Andrade e Guimarães Rosa ocupam uma posição privilegiada, figurando entre os mineiros ilustres amados por Tabucchi, tanto que são o alvo de alguns escritos do autor, desde prefácios a crônicas a eles dedicados. Além destes, Tabucchi conhecia bem a obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, poema traduzido e publicado na Itália sob a coordenação do lusitanista, que recebe uma nota introdutória do autor, mostrando uma aguda reflexão e compreensão sobre os problemas sociais que atingem o nordeste brasileiro.

Drummond e Rosa são os dois autores que se encontram presentes também na coletânea de ensaios póstuma, *Di tutto resta un poco*, organizada pela estudiosa Anna Dolfi. A coletânea traz uma seção sobre vários escritores, entre eles, os dois brasileiros que fizeram parte da vasta biblioteca tabucchiana, que foram lidos e receberam novos significados a partir do olhar do autor.

Di tutto resta un poco homenageia justamente a relação entre Tabucchi leitor/tradutor não só do poeta Drummond, (já que o livro recebe o título de um poema drummondiano também traduzido por Tabucchi), mas a leitura em geral de um certo Brasil literário, que, de acordo com Roberto Vecchi (2013, p. 92), “ocupa nos vastos espaços da sua obra uma posição própria, não hegemônica, mas nítida e reconhecível”.

Tabucchi não foi apenas tradutor da literatura brasileira, mas também importante divulgador e mediador cultural, promovendo a literatura e a cultura brasileiras na Itália. Como lusitanista e professor de literaturas em língua portuguesa, Tabucchi operou e coordenou a tradução e adaptação do poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, feita (e depois interpretada) por alunos da Faculdade de Letras de Siena, encenação que conseguiu grande repercussão e notoriedade, não somente para o trabalho dos envolvidos, como também para o já célebre poema de João Cabral, como atestam os jornais da época¹⁹.

Além de traduzir, com muita propriedade, dois dos maiores poetas modernos em língua portuguesa – Pessoa e Drummond, Tabucchi inseriu estes autores em sua própria obra narrativa, valendo-se da intertextualidade e da citação de vários poetas em sua obra de ficção, procedimento de escrita, que se configura como uma poética. Fernando Pessoa, por exemplo, chega a ser personagem de alguns contos e narrativas breves, sendo considerado por alguns dos críticos e estudiosos de Tabucchi um “alter-ego” ou um duplo do autor presente em sua narrativa (DOLFI, 2006).

¹⁸ No original: “Forse è il momento di sedere (o di inginocchiarsi, dipende dal viaggiatore) sulla panca di una di queste chiese. Pausa di riflessione”.

¹⁹ Disponível em <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/07/04/gli-studenti-di-tabucchi-recitano-dopo-lo.html>>. Acesso em 07 abr. 2016.

A transformação do poeta em personagem ficcional como procedimento narrativo também ocorre, em menor medida, com a figura de Antero de Quental e de Alexandre O'Neill, para ficar entre os portugueses. Tabucchi, todavia, não cita só os poetas portugueses, também perpassam por sua narrativa citações e referências a Leopardi, Montale e Pasolini, entre os italianos, Calderón de la Barca e Antonio Machado, entre os espanhóis, os brasileiros Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, entre outros, de várias outras nacionalidades, para nomear alguns dos que são efetivamente citados em sua narrativa.

Drummond, por sua vez, é citado e homenageado em três narrativas de Tabucchi: no conto “Noite, mar ou distância”, do livro *Anjo negro*, em que o título é a citação de um verso de um poema drummondiano (*Noturno à janela do apartamento*), e no *Post Scriptum a Mulher de Porto Pim*, “Uma baleia vê os homens”, que faz referência ao poema *Um boi vê os homens* do poeta brasileiro. Além disso, os versos finais do poema drummondiano *Conclusão* são atribuídos a um poeta fictício no conto realístico “Il rancore e le nuvole”, do livro *Piccoli equivoci senza importanza*. Todos os poemas citados nos textos tabucchianos foram por ele traduzidos e estão presentes na coletânea italiana de poemas drummondianos *Sentimento del mondo*.

Estas referências a Drummond são importantes para a compreensão das narrativas de Tabucchi e fazem parte do jogo ficcional previsto pelo escritor contemporâneo, que frequentemente se vale da biografia do personagem real para compor a biografia do personagem inventado.

Percebemos que a tradução poética serve, em um primeiro momento, como exercício, como leitura e reescrita de uma língua para outra, mas que, em um momento posterior, interessa ao tradutor-escritor reinventar o poema em outro gênero textual: a prosa. Assim, a tradução não se esgota em si, não podendo ser pensada como um “produto final”, mas como um processo, uma transferência entre sistemas literários de sentidos, de uma concepção de mundo, além de uma reinvenção, neste caso, textual. Não é, portanto, só um fenômeno linguístico e/ou cultural, já que Tabucchi não só traduz Drummond como “reescreve” e “reinventa” a poesia de Drummond em outro gênero, reinterpretando-a e inserindo-a no campo literário italiano por meio da sua própria atividade de escrita. Tabucchi não só traduz os poemas de Drummond, mas se vale da leitura de sua obra poética como elemento de criação, fazendo uma releitura da poesia drummondiana, atribuindo-lhe outro significado e inserindo-a em sua própria obra.

Jogo de citações e alusões, intertextualidade e por fim, reescrita. Assim, a obra tabucchiana é representante de uma literatura que considera que todos os textos estão ligados entre si, não podendo prescindir dos textos precedentes ou mesmo de seus contemporâneos (BASSNETT, 2003, p. 134): todos os textos fazem parte de um sistema literário que procede de outros sistemas e com eles se relaciona, sendo, por isso, conforme Octavio Paz, “traduções de traduções de traduções” (BASSNETT, 2003, p. 73).

Podemos notar que o conjunto dos textos, artigos e crônicas de jornais sobre Drummond, as narrativas em que o poeta é citado, as traduções de Tabucchi, podem ser vistas como um processo de “leitura, releitura e ressignificação” da obra drummondiana (PETERLE, WATAGHIN, 2011, p. 102-3), já que demonstram como o autor italiano empreende um

processo mais amplo que a tradução, que é a de inserção da poesia drummondiana no contexto da narrativa italiana (assim como faz, em maior medida com a poesia de Pessoa), possibilitando um diálogo fecundo e produtivo entre a poesia e a prosa, entre a literatura brasileira e a italiana. Com isto, Tabucchi estabelece um fecundo diálogo entre Brasil e Itália, uma interlocução entre os dois sistemas literários, entre a língua portuguesa e a italiana. A sua escrita se coloca, desta forma, como “empenho” de um escritor que vê na literatura e na “política da língua”, neste caso, a língua portuguesa como mediadora entre culturas, um “preciso instrumento de conhecimento e reconhecimento do mundo” (VECCHI, 2013, p. 92).

Em *Viaggi e altri viaggi*, Tabucchi nos lembra que a literatura é a demonstração de que a vida não basta. Porque a literatura é uma forma a mais de conhecimento, assim como a viagem. Existem muitas coisas que podem bastar ao homem, mas a vontade de conhecer não deve bastar nunca. A literatura e a viagem na e pela literatura são, assim, formas de adentrar e conhecer o espírito humano. O olhar tabucchiano é, deste modo, o olhar de um “leitor-viajante”, que está aqui, mas que gostaria de estar lá também.

MAFFIA, E. A. S. The Literary Brazil of Antonio Tabucchi. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 131-143, 2018.

Referências

BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 2003.

BETELLA, G. K. O direito à inteligência na história de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. In: PETERLE, P. (Org.). *A literatura italiana traduzida no Brasil e a literatura brasileira traduzida na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

DOLFI, A. *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

MAURI, P. “In viaggio con Tabucchi”. In: *la Repubblica.it*, Milano, 01 dez. 2010. Disponível em: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/01/in-viaggio-con-tabucchi.html>>. Acesso em 17 jul. 2018.

PETERLE, P. & WATAGHIN, L. A literatura italiana traduzida no sistema literário nacional: um percurso entre 1900 e 1950. In: PETERLE, P. (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

SANTIAGO, S. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TABUCCHI, A. *Viaggi e altri viaggi*. (Org.) Paolo di Paolo. Milão: Feltrinelli, 2010.

_____. *Di tutto resta un poco*. (Org.) Anna Dolfi. Milão: Feltrinelli, 2013.

_____. Introdução a *Sentimento del mondo*. In: DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Sentimento del mondo*. Trad. Antonio Tabucchi. Turim: Einaudi, 1987.

TODOROV, T. El viaje y su relato. In: _____. *Las morales de la historia*. Trad. Marta Beltrán Alcázar. Barcelona: Paidós, 1993.

VECCHI, R. Patrimoni della lingua portoghese: Antonio Tabucchi e le traduzioni del Brasile letterario. Un ricordo. In: RUSSO, V. (Org). *Tabucchi o del Novecento*. Milano: Ledizioni, 2013. p. 91–99. Disponível em: <<https://books.openedition.org/ledizioni/773> . Acesso em: 08 mai. 2018.

Recebido em: 03 set. 2018

Aceito em: 10 out. 2018

Machado de Assis e *I cantanti d'opera italiani*: transferências culturais

IONARA SATIN*

RESUMO: Lendo as crônicas de Machado de Assis entramos em contato com muitas culturas e literaturas, dentre elas a italiana. O curioso é que o escritor nunca saiu do Brasil, portanto, o conhecimento que tem da Itália foi adquirido de longe, do seu Rio de Janeiro que nunca abandonará, por meio da leitura de revistas, livros, jornais, correspondências e da vinda de italianos para a cidade carioca. Dessa maneira, a Itália machadiana não seria somente fruto de escolhas pessoais, mas também fruto do contato direto com certos mediadores, que de acordo com o conceito de transferências culturais podem ser tanto um livro, um jornal ou um viajante, um escritor. Os cantores de ópera italianos são parte dessa mediação cultural, transportando até Machado de Assis fragmentos de Itália. Este artigo pretende justamente discutir a contribuição dos cantores de ópera italianos na construção imagética da Itália do cronista com base nos conceitos de transferências culturais, levando em consideração que todo o processo de deslocamento gera uma mudança, uma adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: Cantores de ópera; Crônicas; Cultura Italiana; Machado de Assis; Transferências culturais.

ABSTRACT: By reading the chronicles of Machado de Assis, we come into contact with many cultures and literatures, among them the Italian one. The curious thing is that the writer never left Brazil, so his knowledge of Italy was acquired from afar, from Rio de Janeiro, which he will never abandon, by reading magazines, books, newspapers, correspondence, and by the coming of Italians to the city of Rio. In this way, Machado's Italy would not only be the fruit of personal choices, but also the fruit of direct contact with certain mediators, who, according to the concept of cultural transferences, can be either a book, a newspaper or a traveler, a writer. The Italian opera singers are part of this cultural mediation, since they transport fragments of Italy to Machado de Assis. This article intends to discuss the contribution of the Italian opera singers in the chronicler's imaginary construction of Italy based on the concepts of cultural transference, taking into account that the whole process of displacement generates a change, an adaptation.

KEYWORDS: Chronicles; Cultural transferences; Italian Culture; Machado de Assis; Opera singers.

* Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis– 19806-900 –Assis– SP – Brasil. E-mail: ionarasatin@gmail.com

[...] e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio (ASSIS, *Cruzeiro*, 11 ago. 1878).

Uma das portas de entrada para a cultura italiana no Brasil é a chegada das Companhias Líricas. O período de maior destaque da cena lírica italiana no país parece ter sido entre os anos de 1844 até meados de 1854, época de outra presença marcante para as relações ítalo-brasileiras: Teresa Cristina Maria de Bourbon, Imperatriz do Brasil. Irmã de Fernando II de Bourbon, soberano do Reino de Nápoles, Teresa Cristina chega ao Brasil em 1843 já casada, por procuração, com D. Pedro II na capital napolitana em 30 de maio daquele ano. Injustiçada pelas páginas da história, o papel de Teresa Cristina é pouco destacado, durante muito tempo sua imagem estava silenciada à sombra de uma Imperatriz submissa e sem papel social junto ao Imperador. Graças a estudos mais recentes, como é o caso do livro, *Una napolitana Imperatrice ai tropici: Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile*, de Aniello Angelo Avella (2012)¹, descobrimos a marcante presença da Imperatriz nas trocas entre Brasil e Itália. No que se refere à presença da ópera italiana no Brasil, Teresa Cristina é fundamental. A primeira travessia lírica de que se tem notícia é a do cantor *castrato* Giovanni Francesco Fasciotti² por volta do ano de 1816, portanto, anterior à Imperatriz. Além dele, no ano de 1827 também estiveram por aqui, Maria Teresa Fasciotti³ e Elisa Barbieri⁴. Esses artistas fazem parte de um período anterior da história, que foi a vinda da família real para o Brasil em 1808. Entretanto, depois da morte de Leopoldina e da volta de Dom Pedro I para Portugal em 1831, após a abdicação do trono, silencia-se a ópera italiana no Brasil. A reentrada em cena é no ano de 1844, época de Teresa Cristina e da infância de Machado de Assis. Vittorio Cappelli dirá que a paixão da Imperatriz pela música e pelas artes produzirá resultados amplamente visíveis, como o evidente multiplicar-se, no Rio, de eventos artísticos, nos quais se celebra o triunfo da música italiana. “Nos anos imediatamente posteriores à chegada da imperatriz, dissemina-se, na corte e na cidade, uma verdadeira melomania” (2015, p.16). Para Sergio Bittencout-Sampaio em seu livro, *Música: velhos temas, novas leituras*, não se encontra tanto entusiasmo pela música quanto no tempo de D. Pedro II. A música, mais que as outras artes, foi transformada em “[...] verdadeiro material de consumo de primeira ordem pela audição, pelo estudo individual, pela aquisição de partituras e de instrumentos e ainda pela grande quantidade de eventos realizados” (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012). Deu-se o nome de Pianópolis à cidade do Rio de Janeiro, dirá Marco Lucchesi em seu estudo “Mitologia das Plateias”, em vista da compra generalizada de pianos, que passaram a integrar

¹ Outro estudo o é de Eugenia Zerbini, *A Imperatriz Invisível*. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2007.

² (Bergamo, 17-? – Rio de Janeiro, 14/10/1840) “Soprano” da Capela Real / Imperial e Real Câmara do Rio de Janeiro. Chegou ao Rio de Janeiro em meados de 1816 no navio Joaquim Guilherme. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

³ Soprano italiana. Era irmã e aluna do castrato Giovanni Fasciotti. É bem provável que tenha se transferido para o Rio de Janeiro em 1816, juntamente com o irmão e que, como ele, seja natural de Bergamo. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

⁴ O livro de Ayres Andrade (1967, p. 190) intitulado *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* fala a respeito das apresentações de Elisa Barbieri.

a mobília dos salões (LUCCHESI, 1999, p. 139). O compositor mais em voga, no Rio, era Vincenzo Bellini, os assobios de sua ópera *Norma* era algo comum aos ouvidos sedentos por música na época.

Vincenzo Cernicchiaro em seu livro, *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*, usa as seguintes palavras para falar desse ano:

O ano de 1844 anunciava uma nova vida artística e política; era o fulgurante início da arte lírica, que, além de satisfazer o tão cobiçado desejo do público, deveria abrir caminhos para as aspirações dos jovens compositores, os quais, em um futuro próximo, poderiam fazer as suas primeiras tentativas na arte das inspirações melodramáticas (CERNICCHIARO, 1926, p. 174 – tradução nossa)⁵.

Esse é o ano em que chega ao Brasil a soprano italiana Augusta Candiani, com a qual muito provavelmente o leitor machadiano já se deparou lendo alguns de seus textos. De acordo com Attila Andrade, Candiani nascera em Milão, capital da música e da cena lírica, mas não se projetou como artista na sua cidade natal. Chegou ao Rio sem qualquer contrato ou alguma promessa para cantar, “fazendo parte de um grupo de oito cantores líricos italianos, que percorriam o Novo Mundo à procura de melhor fortuna, e cujo chefe era simples capitão de um bergantim sardo, arvorado em empresário teatral” (ANDRADE, 1973, p.15). A cantora nunca mais voltou à Itália e o que mais chama atenção na sua história é o fato dela ser totalmente desconhecida em seu país de origem e no Brasil daquela época ser um símbolo italiano. Silverio Corvisieri comenta que depois da sua inesquecível interpretação de “Casta Diva”, ária mais famosa da ópera *Norma*, dizer Candiani no Brasil, significava dizer ópera lírica italiana e vice-versa” (2013, p. 12).

Machado de Assis em suas crônicas traz Candiani como memória de uma época. Se no ano de 1844 o escritor tinha apenas cinco anos, o nome de Candiani soará como um eco no tempo. As noites no Teatro S. Pedro de Alcântara estiveram presentes em seu imaginário porque muito provavelmente fazem parte do imaginário de uma época e podem ter se repetido, aproximando-se ainda mais de suas lembranças.

Candiani não era a única a se apresentar no Rio daquela época. Muitos artistas atravessaram o Atlântico em nome do canto lírico italiano, outros grandes nomes que estiveram na cidade entre os anos de 1844 e 1859 e que aparecerão como reminiscências machadianas em suas crônicas posteriores são: as sopranos Giuseppina Zecchini, Anetta Casaloni e Emmy La-Grua; e os tenores Tatti e Enrico Tamberlinck.

Entretanto, as idas e vindas de cantores pelo Atlântico não cessam nesses saudosos anos que serão lembrados pelo cronista. As crônicas de Machado de Assis registram esse fluxo contínuo de artistas e a sua aclimação em solo brasileiro. Quando se pensa na presença da cultura italiana no Brasil é impossível não pensar em ópera, conseqüentemente o mesmo se

5 No original: El anno 1844 sorgera difatti coll'annuncio di una nuova vita artistica e politica; era l'inizio tutto fulgente dell'arte lirica, la quale, oltre soddisfare l'agognato desio del pubblico, doveva aprire anche la via alle aspirazione dei giovani compositori, chedovevano, in un prossimo avvenire, fare i loro primi tentativi nell'arte delle ispirazioni melodrammatiche. (CERNICCHIARO, 126, p. 174).

dá quando se estuda a Itália do cronista Machado de Assis⁶. É impossível desvencilhar tempo e crônica, da mesma maneira, é impossível pensar na Itália de Machado de Assis desatrelada da grande quantidade de artistas que atravessaram o Atlântico, ocuparam o Rio de Janeiro e os jornais da época com a ópera italiana. Este artigo pretende abordar a contribuição dos cantores de óperas italianos na construção imagética da Itália do escritor brasileiro, refletir sobre a importância desse deslocamento entre Itália e Brasil nas ressignificações das crônicas do escritor carioca.

Se Candiani não era conhecida na Itália, muitos dos cantores que estiveram no Rio de Janeiro estampavam os jornais italianos com seus sucessos. Um de tantos outros exemplos é o tenor Luigi Bolis (1839-1905), que roubou a cena nos jornais italianos entre 1873-1874 com a ópera *Aída* do compositor Giuseppe Verdi no teatro Scala de Milão. O jornal *Monitor Amministrativo dei Teatri* do dia 10 de janeiro de 1874 destaca um elenco de notícias dos principais jornais italianos sobre a representação de Bolis na ópera de Verdi. O jornal *Il Pungolo* comentava o seguinte: “O tenor Bolis tem voz agradabilíssima, expressiva, vibrata, quente, colorida; fraseia facilmente e com sentimento – e às vezes com paixão” (*Monitor Amministrativo dei Teatri*, Milano, p. 1, tradução nossa)⁷.

Além disso, uma outra publicação de duas páginas no *Corriere della Sera* já no século XX atesta seu reconhecimento, contando a história e o prestígio de Luigi Bolis no século XIX. O texto nos conta que os jornais da época o chamavam de “il principe dei tenori”. Na crônica machadiana, Luigi Bolis aparece como desejo de continuidade da propagação de sua voz aos ouvidos sedentos pelo canto lírico daquela época. O previsto era que Luigi Bolis partisse do Rio naquela semana, mas devido ao tamanho sucesso do tenor, o empresário Angelo Ferrari⁸ consegue fazer que ele fique até o final da temporada lírica. Para Machado, a partida precoce de Bolis significava a morte da cidade fluminense e a permanência do tenor simbolizou a retomada de fôlego da cidade moribunda: “O Rio de Janeiro teve um respiro, e vai consagrar os dias de vida que ganhou com ele em beber pelo ouvido algumas das cousas mais belas que tem saído do cérebro de alguns criadores. Bolis não embarca” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126).

Por outro lado, além das bem-aventuranças do público, Machado não deixa de enfatizar o benefício dos cambistas: “Vamos ter mais uns quinze dias de gozo, de bem-aventuranças para todos, público e cambista, principalmente cambistas” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126).

Os assuntos relacionados às companhias líricas também terão seus dias inglórios. Embora enobreça Luigi Bolis, não deixa de fazer suas críticas, neste caso com relação ao abusivo preço dos bilhetes. Também em relação a este assunto, a cantora italiana Antonietta

⁶ Este artigo é fruto de uma pesquisa de doutorado financiada pela Fapesp cujo tema é a presença da cultura italiana nas crônicas de Machado de Assis.

⁷ No original: “Il tenore Bolis ha voce gradevolissima, espressiva, vibrata, calda, colorita; fraseggia con larghezza e con sentimento – talvolta con passione” (*Monitor Amministrativo dei Teatri*, Milano, p. 01).

⁸ Angelo Ferrari (Castel Nuovo, 1835 – Buenos Aires, 1897) foi empresário do teatro lírico de maior sucesso na metade do século XIX no Brasil. Seu nome também está estampado nos jornais italianos fazendo referência aos espetáculos na América.

Fricci Baraldi não é evocada pela sua apresentação, mas pelo preço que o empresário vinha cobrando, na crônica do dia 1 de julho de 1877.

Observa-se que para Machado, Bolis representava a presença italiana no Rio de Janeiro, o alívio de que o canto lírico italiano permaneceria na cidade. A arte italiana se realiza no deslocamento desses cantores até o Brasil. Sendo assim, devemos olhar a travessia lírica a partir do conceito de transferência cultural, no qual o artista passa a ser um mediador cultural, ou seja, é ele quem transporta a Itália até Machado de Assis. De acordo com este conceito, desenvolvido por Michel Espagne e Michael Werner,

[...] o termo transferência implica o deslocamento material de um objeto no espaço. Ele coloca a ênfase sobre os movimentos humanos, viagens, transporte de livros, objetos de arte ou bens de uso corrente com finalidade não necessariamente intelectuais. [...] É o colocar em relação esses dois sistemas autônomos e assimétricos, que implica a noção de transferência cultural. (ESPAGNE E WERNER, 1988, p. 05).

Machado nunca pisou em solo italiano, a imagem que tem do *Bel Paese* é um processo de mediação cultural. Os mediadores machadianos na construção dessa Itália não são apenas artistas, ou ainda italianos que estiveram no Rio de Janeiro, como os imigrantes, por exemplo. Um mediador também pode ser um livro, um objeto ou a própria imprensa. Para esta ocasião, trataremos da condução do melodrama italiano em direção ao Brasil, portanto nosso foco é o deslocamento do cantor, a movimentação humana. Por outro lado, não se exclui desse processo de transferência cultural centrado no movimento humano, a mediação por meio do objeto e da própria imprensa. O viajante-cantor não parte sem seus objetos, seus pertences, sua língua, sua moda, sua história, suas ideias, seu país. Sendo ele um cantor de ópera, viaja com seus libretos, suas óperas, seus compositores, seu canto. A voz do artista se propaga no teatro, mas antes, seu nome provavelmente estampa as páginas dos jornais da época. Depois do espetáculo, outra vez, o nome do cantor vai para o jornal, desta vez na crítica, nos comentários de cronista, na poesia dos diletantes ou na disputa dos partidos teatrais.

A Itália reverberava na figura desses cantores e o caminho para se chegar até a Itália de Machado de Assis passa exclusivamente pela presença desses artistas no Rio de Janeiro. Talvez seja impossível pensar em uma única Itália quando se debruça sobre as crônicas machadianas. Machado discute em seus textos para os jornais muitos aspectos do país de Dante: a política, a imigração, a literatura, a história, o *Grand Tour*, a sociedade, a pintura, a escultura, o idioma e o melodrama. Mas é inegável que este último seja uma espécie de espinha dorsal da Itália de Machado de Assis, portanto quanto mais esses artistas saem da sombra, mais ilumina-se o caminho para pensar a Itália do cronista.

A Itália foi itinerário permanente e sedutor das viagens de instrução que se iniciaram durante o século XVI e se estenderam por todo século XIX (BRILLI, 2006, p. 9), conhecida como *Grand Tour*. Para Cesar de Seta, o mito da Itália começa exatamente nesse período. O *Bel Paese* era rota daqueles que viam na viagem uma forma de descoberta. Os primeiros a se aventurarem nesse itinerário de viagens pela Europa em busca de conhecimento foram os ingleses, mais tarde a prática se estende a outros países da Europa. Attilo Brilli em seu livro,

Il Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale, dirá que os motivos dos viajantes eram diversos: “Na coexistência de motivações diversas que vão das científicas, de análise da natureza, às amadoras e colecionísticas, das didáticas e de formação pessoal, às mais elusivas que subjazem na forma e na fama inicial da viagem.” (BRILLI, 2006, p. 33, tradução nossa)⁹.

Anos mais tarde, este viajante se coincide com o escritor, são os textos do Romantismo, como aqueles de Goethe, Stendhal e Madame de Staël. Michel Crouzet, em seu *Stendhal e il mito dell'Italia*, é responsável por abordar o encontro entre o viajante e o escritor. Machado, nas crônicas, encontra-se com essa Itália por meio do próprio Stendhal, também por Byron, Musset e Álvares de Azevedo. Há, portanto, nessas várias facetas italianas do cronista, o *bel paese* cantado pelos poetas românticos, sejam eles franceses, ingleses ou brasileiros, a Itália do mito, do *Grand Tour*: “[...] A Itália! Sempre a Itália delirante!” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de março de 1896, p. 1). A Itália do fascínio e da fantasia, como o próprio Machado afirma em crônica para o dia 10 de julho de 1864 quando ao comentar o lançamento do livro de viagens da brasileira Nísia Floresta Brasileira Augusta, equipara “fantasia” à “Itália” devido aos poetas e romancistas que sussurram “aos nossos ouvidos o nome da Itália como o da terra querida das recordações e das fantasias, do céu azul e das noites misteriosas.” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 01).

Os românticos tiveram papel fundamental para que essa sedução italiana chegasse até Machado de Assis, entretanto eles não estão sozinhos, lendo as crônicas percebe-se que esse fascínio chegava também por meio da grande presença dos cantores de ópera no Rio de Janeiro e de tudo aquilo que eles carregavam consigo, a Itália do mito junta-se a Itália da ópera.

Até o momento, trouxemos para este artigo algumas crônicas de diversos jornais com os quais Machado contribuiu, mas é importante salientar que sua estreia como cronista foi no ano de 1859 para a revista *O Espelho*. Essas crônicas tinham como objetivo a crítica teatral, tanto do teatro dramático quanto do lírico. Pela leitura desses textos entramos em contato com alguns cantores, como por exemplo Giuseppina Medori, Rafaele Mirate e Anna De La Grange. As óperas cantadas e mencionadas pelo cronista nessa Revista foram: *Ernani*, *Os Lombardos*, *O Trovador*, de Giuseppe Verdi e *Os Mártires*, de Gaetano Donizetti.

A soprano Giuseppina Medori (1827 -1906) era muito famosa na Itália, fez sucesso no Teatro San Carlo de Nápoles com óperas como *Il saltimbanco*, *Margherita Pusterla* e *Rigoletto*. Seu mérito foi aprovado nos maiores Teatros da Europa, como Londres, Paris, Viena e Petersburgo. É possível ler esta biografia no Dicionário Biográfico de Francesco Regli, intitulado: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Francesco Regli publica o livro exatamente em 1860, portanto os artistas que serão mencionados na crônica machadiana desse período ocupam um espaço no seu dicionário. A respeito de Medori, por exemplo, ele escreve que a cantora estava, neste momento, no Rio de Janeiro e que o Brasil “non va men pazzo per lei degli altri

⁹ No original: “nella compresenza de motivazioni diverse che vanno da quelle scientifiche di analisi dela natura a quelle amatoriali e collezionistiche, a quelle didattiche e formative della persona, a quelle più elusive che soggiacciono alla forma e alla fama iniziatica del viaggio” (BRILLI, 2006, p. 33).

paesi che si bearono del suo canto” (1860, p. 317) (Tradução nossa: “não será menos louco por ela do que os outros países que se apaixonaram pelo seu canto”). Para Regli, Giuseppina Medori é de origem francesa, em outros estudos, como é o caso do *Großes Sängerlexikon*¹⁰ de K. J. Kutsch e Leo Riemens atribuem a ela origem Belga, além disso encontramos outro sobrenome, Wilmont. Debruçando-nos nos arquivos das bibliotecas italianas encontramos algumas cartas com seu nome e a cantora é mencionada pelos dois sobrenomes. Em uma delas comenta-se os sucessos alcançado em Paris¹¹, além de cartas, jornais da época também atestavam seu sucesso. O sobrenome Medori vem de seu casamento com o italiano, Francesco Medori.

O tenor italiano Raffaele Mirate também fazia muito sucesso na Itália. Mirate é de origem napolitana e nasceu em 4 de setembro de 1815. Francesco Regli nos conta que ele enfrentou pela primeira vez o público no Teatro Nuovo di Napoli e depois no Reali Teatri, causando grande entusiasmo com as óperas *Otello* e *Puritani*. Paris, Milão, Bruxelas, Turim, Trieste, Reggio, Lugo, Livorno, Madri e Veneza, reconhecem-no como um dos mais célebres tenores da época e Regli, assim como fez com Medori, diz que no momento está na cidade do Rio de Janeiro, na qual começará outra história de triunfo. (REGLI, 1860, p. 333).

Anna La Grange também esteve no Rio de Janeiro. O livro de Vincenzo Cernicchiario traz uma pequena nota sobre a biografia da cantora, mencionada por ele como Anna Carolina La Grange. De origem francesa, nasceu em Paris em 24 de julho de 1825 e estudou canto na Itália, onde estreou nos palcos em 1842 com a ópera *La Chiara di Rosemberg* di L. Ricci. (1926, p. 221). Se a biografia é curta, Cernicchiario dedica algumas páginas ao sucesso que a cantora fez no Rio de Janeiro, páginas pelas quais ficamos sabendo que o ano de início e de sucesso foi o anterior, 1858 e em 1859, volta para Europa no mês de novembro, época em que aparece na crônica machadiana. Anna De La Grange não será a única cantora de origem francesa que entrará na construção imagética da Itália de Machado de Assis, outro exemplo é Carolina Briol, presente na crônica e no Rio de Janeiro anos mais tarde, em 1863¹².

Além de destacar a origem diversa desses últimos três cantores a evocação a seus nomes também é fundamental para se refletir sobre a dificuldade em se encontrar dados biográficos a respeito da maioria desses artistas. Os livros de Francesco Regli e Vincenzo Cernicchiario são importantes documentos de época, entretanto não são suficientes. Regli aborda um período demarcado e no livro de Cernicchiario, às vezes, encontramos apenas o sobrenome e nenhum dado a mais. Nas bibliotecas italianas os nomes aparecem em notas ou matérias de jornais, mas pouquíssimos dados biográficos. A história é diferente para aqueles cantores

¹⁰ *Dicionário de grandes cantores*.

¹¹ Disponível em:

<http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LLET011361&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>. Acesso em 01 set. 2018.

¹² Cantoras de origem austríacas também farão parte desse imaginário. Deve-se lembrar que a Itália esteve por muito tempo sob dominação da França e da Áustria, portanto não é se estranhar a presença dessas cantoras. Mas muito provavelmente este não era o único motivo, a supremacia italiana no canto lírico fazia com que muitos artistas viessem estudar canto no país.

de muito sucesso, como por exemplo Francesco Tamagno, que encontramos livros e fotos, sobretudo ao lado de compositor Giuseppe Verdi.

O pesquisador John Rosselli, em seu estudo *Il cantate d'opera: storia di una professione*, discorre justamente a respeito da dificuldade em se mapear essa difusa profissão. Para ele é impossível estabelecer um número, é necessário que se estude de maneira coletiva, da mesma maneira quem que estudamos “il banditismo, le streghe, i mercanti o le donne di casa” (p.13). Quem era ou quem não era um cantor de ópera? Um corista de um coro eclesiástico, que canta ocasionalmente em algumas estações líricas, uma jovem que participa de algumas récitas e depois some, um velho cantor de sucesso que volta da aposentadoria para ajudar a temporada lírica de uma cidadezinha (ROSSELLI, p. 13).

Voltando àqueles três cantores que deram início a essa discussão, cabe ainda dizer que eles aparecem dentro da crítica teatral da crônica machadiana, aquele cronista que vai aos espetáculos e conta ao leitor detalhadamente aquilo que viu e sobretudo ouviu no Teatro Lírico, como é possível ler um fragmento da crônica do dia 18 de setembro de 1859 para a Revista *O Espelho*

[...] Com efeito, os intervalos passavam no meio da ansiedade pública que respirava quando via erguer o pano. A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ernani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No Credo do 3.º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fê íntima, o que quanto a mim está com a música. No duetto final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori [...] (ASSIS, *O Espelho*, 18 de setembro de 1859, p. 07).

Essa crítica vai ocorrer até por volta das crônicas de 1865, quando contribuía para o jornal *Diário do Rio de Janeiro* na coluna “Ao Acaso”. Machado de Assis escreveu mais de seiscentas crônicas para diferentes periódicos da cidade fluminense, além dos jornais, as crônicas também se subdividem em diversas colunas. Para o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, escreveu a coluna “Comentário da Semana” (1861-1862) e “Ao Acaso” (1864-1865). As crônicas de 1859 até 1865 possuem fronteiras mais visíveis, ou seja, quando o cronista se debruçava sobre a crítica teatral dedicava várias linhas à apresentação de certo cantor sem mencionar outros assuntos na mesma parte. Com o passar do tempo essas fronteiras vão se dissolvendo, é um processo gradual. Isso não quer dizer que o cronista deixasse de fazer crítica, tanto teatral quanto literária dentro da crônica, mas o cantor de ópera, que nos primeiros anos ocupava linhas a respeito de sua representação, começa a circular por outros assuntos, emaranhando-se na diversidade da crônica, como veremos mais adiante.

Franceschina Tabacchi é outra soprano que esteve na cidade carioca e na crônica machadiana durante o período mencionado acima. A respeito da representação de Franceschina Tabacchi, Machado afirma que a cantora parecia ter absorvido um pouco de Brasil e expressava essa união entre os dois países, entre Nápoles e o Rio de Janeiro. Lemos então, a imbricação entre o estrangeiro e o nacional:

É positivamente um tipo de brasileira, parecendo ao vê-la, que a um tempo lhe embalaram o berço as brisas de Sorrento e as brisas da Guanabara. Tão belos olhos e tão gracioso semblante explicam o amor de “Ernani” e os acontecimentos da tragédia. [...] (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de agosto de 1864, p. 01)

É importante dizer que se trata de uma Itália em deslocamento. Machado fala de uma Itália perambulante, uma Itália que chega até ele por meio de andanças, de mediadores culturais, portanto, é uma cultura que ao sair de seu país de origem naturalmente já não é mais a mesma, fragmenta-se, transforma-se, inventa-se, e mais que isso, absorve-se daquilo que lhe é alheio. Com base nos conceitos de transferências culturais, devemos ter em mente que todo o processo de deslocamento gera uma mudança, uma adaptação. Fala-se na viagem da Itália em direção ao Brasil, mas o elemento estrangeiro na pena do cronista jamais será assimilado de maneira passiva. Machado não deixa de enfatizar que a aclimatação em terras brasileiras é também parte da ópera italiana. Jean-François Botrel nos convida a questionar, em seu estudo “Impressos sem fronteiras no século XIX”, o resultado alcançado pelas importações ou empréstimos, que não devem ser encarados somente como fontes de frustração, uma visão nacionalista que ignora ou desqualifica tudo que vem de fora, é necessário olhar para as “[...] virtuosas e fecundas consequências ou efeitos, fatores de desenvolvimento e progresso e do trabalho realizado” (BOTREL, 2012, p. 56). A ópera italiana na maioria das vezes aparecerá na crônica ao lado da arte nacional. Na crônica para o dia 10 de novembro de 1861, quando comenta a representação da soprano Teresa Parodi, o escritor afirma preferir a ópera italiana, se comparada à produção nacional, mas, ao mesmo tempo, traz para crônica discussões a respeito de temas nacionais, aquilo que em 1873 veremos em seu artigo “Instinto de nacionalidade” já apresentava suas nuances aqui em 1861. Depois de elencar alguns compositores nacionais e afirmar que a companhia de ópera nacional divide o mesmo teatro com a companhia italiana e francesa, compondo um grande período musical no Rio de Janeiro, destaca o libreto da ópera de um jovem professor, J. Teodoro de Aguiar, que teria por assunto um episódio de história indígena e comenta:

[...] coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. Não sou dessas suscetibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena; não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens; exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente hão de ser belos. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 nov. 1861, p. 01).

É nitidamente uma antecipação daquilo que escreverá em “Instinto de nacionalidade”. Na lista de compositores nacionais mencionados na crônica aparece também Henrique Eulálio Gurjão (1834- 1885): “o Sr. Gurjão está no Pará, e deve voltar brevemente, para fazer cantar uma das quatro óperas, compostas na Itália, terra da música e dos mestres” (Ibid.). Gurjão fez a travessia contrária aos cantores italianos, assim como o grande compositor Carlos Gomes.

Para endossar a discussão, não podemos deixar o compositor brasileiro longe deste assunto. Carlos Gomes, além de um dos maiores exemplos de arte nacional para Machado de

Assis é a constatação de que ‘transferência cultural’ não pressupõe o fluxo de ideias da Europa em direção ao Brasil, pelo contrário, no termo *transferência* estão imbricados os conceitos de *troca e circulação*¹³.

Gomes, assim como os cantores italianos fizeram no Brasil, estampou jornais, livros e libretos na terra da ópera, sua música circulou pelos palcos da Itália e seduziu os ouvidos além-mar. Machado de Assis deixa isso muito claro em muitas de suas crônicas, um exemplo é o texto para a *Gazeta de Notícias* na coluna “A Semana”:

Fiquemos aqui; ou antes, voltemos à Itália e aos seus cantores. Que venham, eles, barítonos e tenores, e nos trarão, além da música que este povo ama sobre todas as coisas, as próprias melodias do nosso maestro, e assim incluiremos um artigo no acordo que ela está celebrando com o governo brasileiro, porventura mais vivo e não disputado. Também ela amou a Carlos Gomes, não por patriotismo, que não era caso disso, mas por arte pura. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1896, p. 01).

Não há melhor exemplo de transferência cultural do que cantores italianos trazendo as composições do maestro Carlos Gomes para os palcos brasileiros. Em uma outra ocasião, Machado comenta, mais uma vez, o prestígio de Carlos Gomes no cenário italiano e europeu: “eu quero aqui dar um aperto de mão no inspirado maestro brasileiro, cujo nome cresce na estima e na veneração da Itália e da Europa. Não se iludiam os que desde o primeiro dia confiaram nele. Ele paga hoje essa confiança com os louros de que cerca o nome brasileiro” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de outubro de 1876, p. 102).

O fluxo de artistas pelo Atlântico terá um hiato no discurso do cronista entre os anos de 1865 até 1876, ano em que Machado volta a escrever suas crônicas. Depois dos destaques de Medori, Mirate, La Grange, Briol, Parodi e Tabacchi, no ano de 1876 chegam ao Brasil outros cantores e se abrigam na crônica de Machado de Assis. Após onze anos sem escrever crônicas, Machado volta na revista *Ilustração brasileira* com a coluna “História de Quinze Dias”. Nessas crônicas é interessante observar o entusiasmo que a estação lírica estava causando na cidade, Machado diz que não haverá meio de dar “os bons-dias, pegar uma letra ou pedir uma fatia de presunto, sem ser por música”. Para ele a “vida fluminense vai ser uma partitura, a imprensa uma orquestra, a maçonaria um coro de punhais. Amanhã almoçaremos em *lá menor*; calçaremos as botas em três por quatro, e as ruas a três por dois” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de setembro de 1876, p. 94).

São os anos da famosa companhia do empresário italiano Angelo Ferrari. Além dele, a companhia italiana dirigida pelo tenor Torresi também se apresentava na cidade, por isso tamanho entusiasmo lírico no Rio e o comentário destacado acima. Durante esta época fica evidente que a Itália melodramática machadiana passava exclusivamente por Buenos Aires, em 1 de agosto de 1876 Machado comenta a respeito da expectativa do leitor em relação a chegada da companhia italiana: “Suas orelhas andam de molho, reservam-se para as grandes e belas vozes que estão prestes a chegar do Rio Prata” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 38). A

¹³ Marcia Abreu (2011) no seu artigo “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” discute a respeito dos conceitos de circulação e troca.

maioria dos cantores tinham como itinerário temporadas líricas também na Argentina e o maestro Ferrari fez muito sucesso no Teatro Colón de Buenos Aires. Destaca-se, durante esses anos as sopranos Fanny Rubini Scalessi e Antonietta Fricci Baraldi e o tenor Luigi Bolis, os dois últimos já mencionado neste artigo.

Rubini é justamente evocada na crônica pelo seu sucesso em Buenos Aires. Para Machado a soprano conquistou os ouvidos dos nossos vizinhos por munir-se de uma voz argentina desde que estava contratada para Buenos Aires: “maneira de adular o sentimento nacional. Os argentinos desde que souberam que a senhora trazia uma patrícia deles na garganta desataram a rasgar as luvas, e tocaram as raias do delírio” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de setembro de 1876, p. 71). O cronista ainda diz estar convencido que se a soprano cantou algumas em Montevidéu, levou ali um perfil oriental e sugere que para o Brasil não lhe ficariam mal olhos verdes e um riso amarelo. Observa-se que outra vez, assim como fez com Franceschina Tabbacchi, ressalta o elemento nacional ao lado do estrangeiro.

Fanny Rubini Scalisi é casada com Carlo Scalisi, um famoso de diretor de orquestra italiano. O casal estampou com altíssima frequência as páginas dos jornais italianos por volta de 1880, ficaram conhecidos como *i coniugi Scalisi*. O jornal *Asmodeo: Monitor Artistico-Tetrale do dia 28 de dezembro de 1879* falava a respeito da volta triunfante do casal aos palcos do teatro S. Carlos de Nápoles depois de seis anos fazendo sucesso sucessos em Madri, Barcelona e nos teatros da América.

A presença de Rubini nessas crônicas nos leva a refletir sobre a variedade das histórias de vida dos cantores que chegavam até o Rio de Janeiro. Lendo os jornais italianos percebemos que sua fama foi maior nos anos que sucederam as temporadas na América, diferente da soprano Antonietta Fricci Neri Baraldi, que antes de sua chegada ao Brasil, por volta de 1868, ocupava grande destaque nos jornais italianos:

Fricci é uma cantora única na época presente. O seu talento é imensurável, porque ela cria, executa e embeleza até mesmo o belo. Consegue expressar os sentimentos humanos de maneira inalterável. Em ação, é sempre eloquente o quanto esta palavra pode ser ... e o que mais? (*Nuovo Trovatore*, 1868 – tradução nossa)¹⁴.

É importante dizer que é partir das crônicas para as “História de Quinze dias” que as óperas também começam a contaminar o texto da crônica de maneira mais profunda, em alguns casos deixa o comentário da representação do dia, para se misturar aos assuntos vários da semana. Na crônica do dia 1 de outubro de 1876, já mencionada aqui, depois de tecer elogios a Carlos Gomes, muda de assunto e envolvido pela leitura de uma notícia no jornal da Bahia sobre uma mulher que se dizia santa, começa a contar a história de uma velha milagrosa: “não me lembro em que província apareceu uma velha milagrosa. Curava doenças incuráveis com ervas misteriosas”. Imediatamente no texto, diz que esta história “com alguns

¹⁴ No original: “La Fricci è una cantate unica nell' época presente. Il suo genio è immensurabile, perchè dessa crea, eseguisce ed abbellisce perfino il bello. Nelle fasi degli umani sentimenti la Fricci è sempre inalterabile a seconda di quel che deve esprimere. Nell' azione é sempre eloquente quanto può essere la stessa parola...e che più?” (*Nuovo Trovatore*, 1868).

coros e um tenor dá meio ato de uma ópera de Meyerbeer”. Embora a referência seja a um compositor alemão, vejamos como ele finaliza o assunto:

Só a entrada da velha, que deve ter por força queixo comprido, visto que as velhas fantásticas não usam queixo curto, só a entrada era de arrepiar as carnes e enlevar os espíritos:

Io sono una gran medica

Dottora encyclopedica.

(ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 01 out. 1876, p. 103).

As óperas *Huguenotes* e *Afriacana* de Meyerbeer vinham ocupando os palcos fluminenses no repertório da Companhia de Angelo Ferrari. Giacomo Meyerbeer embora tivesse origem alemã, dominou a cena lírica parisiense, os dois libretos das óperas mencionadas acima são do dramaturgo francês Eugène Scribe, mas quando Machado inventa uma ópera a partir de uma referência francesa, faz no idioma italiano. Vale acrescentar que Meyerbeer também passou um tempo na Itália e algumas de suas óperas tem o libreto de italiano Gaetano Rossi, o que não é o caso dessas duas composições.

A Itália dominava o cenário lírico, a maioria das apresentações de ópera eram em italiano. Além disso, o percurso que estamos fazendo nesta pesquisa mostra que Machado deu provas de que Itália e ópera tinham relações muito intrínsecas.

Algumas crônicas destacam isso inclusive pelo humor, como por exemplo a crônica do dia 26 de julho de 1885:

Nem todos terão treze mil-réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de S. Pedro onde a cadeira custa menos; mas eu só entendo italiano cantado, e a Duse-Checchi não canta. Fui lá algumas vezes levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, italiano por música (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 01).

A Itália se reafirmava cada vez mais por meio da ópera e os cantores eram parte disto. Essa forma como a ópera italiana vai entrando na crônica vai se aperfeiçoando cada vez mais com o passar do tempo. Por outro lado, Machado não deixa de comentar as atuações e as temporadas líricas na cidade, mas não naquela forma de crítica clássica e prolongada, cada vez mais as fronteiras vão se dissolvendo e os cantores vão se emaranhando no discurso da crônica. Estamos entre os anos de 1876 e 1877 na coluna “História de Quinze dias”, mas a contribuição machadiana tem ainda muitos anos ela frente: “Notas Semanais” (1878), “Balas de Estalo” (1883-1886), “Gazeta de Holanda”, “A+B”, “Bons Dias” e “A Semana” (1892-1897). Infelizmente não poderemos tratar de todas elas, mas como exemplo dessa circulação do cantor dentro da crônica, destaca-se o Francesco Tamagno, que aparece em suas “Balas de Estalo”, quando o cronista assinava como Lélío na *Gazeta de Notícias*. Encontramos em Lélío uma espécie de cronista-cineasta, aquele que utiliza do deslocamento de foco para fazer sua

crônica, e o elemento estrangeiro, no caso Tamagno, é seu ponto de partida. O tenor italiano estava causando polêmica na época porque havia deixado as apresentações dirigidas pelo empresário Ferrari no Brasil para se apresentar em Lisboa. O público carioca “que morre por melodia como macaco por banana” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, p. 27) recebe a notícia como um enorme descaso da parte do tenor em relação à cidade do Rio de Janeiro.

Mas este não era o único movimento na cidade. Por aquela época estava em discussão a aprovação da Lei Saraiva, mais conhecida como Lei dos Sexagenários¹⁵. No dia 14 de agosto de 1885, depois de muito tumulto, foi aprovado na Câmara dos deputados o projeto Saraiva, que consistia na emancipação dos escravos sexagenários, mas consagrava-se o princípio de propriedade pois previa a indenização. O projeto inicial apresentado por Manuel Pinto de Souza Dantas estava livre da proposta de indenização pelos escravos alforriados, mas não fora aprovado e em 1885 seu ministério é deposto e dá lugar a José Antônio Saraiva com quem a lei será aprovada com as suas alterações.

A crônica de 17 de agosto mostra que Lélío está consternado diante de tal aprovação, tudo isso nas entrelinhas, o cronista não discorre sobre a lei, faz menção a um discurso publicado no jornal em que constava o voto favorável de deputado Amaro Bezerra¹⁶. De acordo com a historiadora Ana Flávia Ramos a discussão em torno do projeto da libertação dos escravos sexagenários iniciou em julho de 1884 com o projeto de Dantas e nas crônicas para a coluna “Balas de Estalo”, por detrás da carapuça de Lélío, com seu jogo de palavras, Machado “trouxe à tona não apenas uma discussão sobre o futuro da escravidão no Brasil” [...] também denunciou o aspecto de “farsa” que a política imperial havia adquirido” escondida em leis, como a em questão, que pareciam mascarar a real abolição da escravatura. Porém, naquele momento, Machado, talvez, concordasse ou reconhecesse que o projeto de Dantas poderia ser uma primeira vitória contra a escravidão, ainda que não fosse uma medida definitiva e plenamente eficaz. (RAMOS, 2012, p. 63).

Consternado pela aprovação que previa as indenizações e não a proposta inicial de Dantas, Lélío sai às ruas a procura da consternação dos outros: “como não era bonito consterna-me sozinho em casa, saí para a rua, a fim de consternar-me com eles” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 02).

A frustração e a decepção do cronista é que as pessoas com as quais se encontra também estão consternadas, mas com outros acontecimentos e não com a grave crise que se abatia sobre o Império. A crônica é toda construída em diálogo com pessoas que encontra na rua. Um de seus interlocutores está preocupado com a égua Icária, outro com um jantar para vinte pessoas que fará em sua casa e por fim mais um, que traz a cena o tenor Tamagno: “Corri a outro, que me confirmou tudo, que sim, que havia ambições sem escrúpulos, e a prova era o Tamagno” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 02).

Ninguém estava interessado nos graves problemas que estavam acontecendo na política brasileira, apenas na partida do tenor italiano. O problema para Machado não era

¹⁵ Promulgada em 25 de setembro de 1885.

¹⁶ Amaro Carneiro Bezerra Cavalcanti, deputado liberal pela Rio Grande do Norte.

Francesco Tamango, mas o povo carioca. Como no cinema, Machado coloca o foco no elemento estrangeiro para imediatamente deslocá-lo e destinar sua crítica à grave situação política brasileira.

Caminhando para a conclusão deste artigo, abordaremos as suas últimas crônicas escritas para a coluna “A semana”, entre 1892 e 1897, em que o tom do cronista em relação ao melodrama italiano será mais melancólico. Nessas crônicas, Machado relembra com mais frequência os tempos da juventude. Os cantores aparecem como memória. Quando lemos a crônica de 26 de março de 1893 em que Machado comenta a respeito da má qualidade dos libretos, percebemos que a presença maciça desses italianos cantores no Rio de Janeiro não foi apenas um comentário de demanda da época, isso porque ficou na sua memória, permaneceu:

[...] pelo tempo do Trovador, dizia-se que o autor do texto dessa ópera era o único libretista capaz. Não sei; nunca o li. O que me ficou é pouco para provar alguma coisa. Quando a cigana cantava: *Ai nostri monti ritorneremo*, a gente só ouvia o vozeirão da Casaloni, uma mulher que valia, corpo e alma, por uma companhia inteira. Quando Manrico rompia o famoso: *Di quella pira l'orrendo fuoco*, rasgaram-se as luvas com palmas ao Tamberlick ou ao Mirate. Ninguém queria saber do Camarano, que era o autor dos versos (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 26 mar. 1893, p. 01).

Machado em *Memorial de Aires*, escrito quase que ao mesmo tempo dessas suas últimas crônicas, tece o seguinte comentário sobre a memória: “mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que vale a pena guardar” (ASSIS, 2007, p. 27).

Os tempos em que Machado escreve essas crônicas não estavam para o otimismo, a República foi proclamada, mas o novo regime não trouxe consigo tempos de calma, muito pelo contrário, a situação política era de grande tensão. Duas revoltas sangrentas marcaram o início do governo republicano e, conseqüentemente, as páginas dos relatos semanais de Machado de Assis: a Revolução Federalista e a Revolta da Armada. Um pouco mais tarde, a Guerra de Canudos vai marcar o governo de Prudente de Moraes.

Além das tensões políticas, eram tantas as transformações no ritmo de vida, no pensamento, nos costumes, na própria aparência do mundo a sua volta. Começava, de certo modo, “a vertigem dos tempos modernos”. República, trabalho livre, indústria, imigração, avanços na medicina, revoluções, revoltas, progresso, civilização. Era uma mistura de sensações para o cronista “esfalfado” da *Gazeta*, revestido de um grande passado. Por isso, muitas vezes, nessas que são suas últimas crônicas, haverá uma miscelânea de presente e passado. “O espírito “utilitário e prático” (ASSIS, 1996, p.233) do final do século XIX tangia a nota nostálgica que embalava a pena do escritor, tomado pela melancolia do ancião que vai se sentindo cada vez mais órfão de sua época” (FRANÇA, p.12).

O cantor de ópera mais envolvido e entrelaçado no texto e presente em sua memória saudosista revela que a própria Itália com seu canto lírico estava mais próxima do cronista, como se já fosse parte sua. A presença de Augusta Candiani é aquela que melhor pode explicar esse movimento dentro do texto. Como já foi dito aqui, Candiani como símbolo italiano da

ópera romântica no Brasil levou os arroubos românticos ao delírio cantando a sublime ópera de Bellini, *Norma*. Eram tempos românticos e de entusiasmo romântico, em 1844 estávamos no auge da estética no Brasil. Em crônica de 8 de julho de 1894 Machado escreve:

[...] sei que a ópera lírica, propriamente dita, começou a luzir de 1840 a 1850, com outro soprano, desta vez mulher, a célebre Candiani. Quem não a haverá citado? Netos do que se babaram de gosto nas cadeiras e camarotes do teatro S. Pedro, também vós a conheceis de nome, sem a terdes visto, nem provavelmente vossos pais. Já é alguma coisa viver durante meio século na memória de uma cidade, não tendo feito outra coisa mais que cantar o melancólico Bellini.

Ao que parece, o canto era tal que arrebatava as almas e os corpos, elas para o céu, eles para o carro da diva, cujos cavalos eram substituídos por homens de boa vontade. **Não mofeis disto; para a cantora foi a glória, para os seus aclamadores foi o entusiasmo, e o entusiasmo não é tão mesquinha coisa que se despreze. Invejai antes esses cavalos de uma hora...** (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 01 – grifos nossos).

Todo esse “saboroso licor de Bellini” era degustado pelo público da cidade do Rio de Janeiro por meio da voz e da interpretação de Candiani. *Norma*, Candiani, Bellini e Itália se tornavam sinônimos naquela época e mais que isso estavam envolvidos no sentimentalismo, no “heroísmo rutilante”¹⁷ e nos arroubos da estética romântica, assim como estava o público da época. Tanto que esse episódio lembrado pelo cronista parece realmente ter acontecido. Attila de Andrade em *A glória de Augusta Candiani* fala de uma espécie de “serenata com as músicas de Bellini”, os improvisados *cavalos-sem-rabo* “[...] desatrelaram a parilha de cavalos e a puxaram durante longo espaço de tempo, através das ruas adormecidas da cidade pedindo-lhe que cantasse algumas árias da mesma *Norma*” acompanhados de um grande cortejo (ANDRADE, 1973, p. 17).

O cronista deixa bem claro que o leitor da época não deveria olhar para os tempos de entusiasmo romântico com zombaria, ele esclarece que os tempos mudaram: “hoje os homens aplaudem sem transpirar, muitos com as palmas, alguns com as pontas dos dedos, mas sentem e basta. A ingenuidade é menor? A expressão é comedida? Não importa, contanto que vingue a arte”. Com este comentário, Machado reflete a respeito do poder da arte, para ele onde a arte principia, cessam as canseiras deste mundo.

Meses depois, ao escrever com pesar o suicídio de um outro mediador cultural italiano, Marino Mancinelli¹⁸, volta nesse assunto. Machado escreve que a grande comoção da cidade pela morte do empresário lírico italiano, certamente tem suas razões nas circunstâncias da morte, nas qualidades simpáticas do homem, no talento do artista e na honradez do caráter. Além de tudo isso, Machado acredita que uma parte do efeito se originou da condição de empresário lírico, para ele o efeito da notícia confirmou a supremacia da música “em nossa

¹⁷ Termo utilizado por Antonio Candido em *O Romantismo no Brasil*.

¹⁸ Mancinelli chega ao Rio de Janeiro em junho de 1892, de acordo com os dados do livro do italiano Antonio Mariani (2001), intitulado *Marino Mancinelli: Competenza e sfortuna*, depois de já ter feito sucesso em Barcelona, Lisboa e Buenos Aires. Marino nasce em Orvietto em 12 de junho de 1842 e também se destaca no cenário lírico italiano juntamente com seu irmão Luigi Mancinelli, também diretor e compositor de óperas. Alguns críticos apontam o fato dele ter se deslocado para a América justamente para não ficar na sombra de seu irmão, Luigi Mancinelli

alma” e afirma: a verdade é que amamos a música sobre todas as coisas e as prima-donas como a nós mesmos”.

Lendo as crônicas da *Semana* percebemos que o apelo à ópera romântica italiana, diante de tudo aquilo que estava acontecendo com os tempos, significa a crença na continuidade da arte. Em todas as crônicas desse final de século em que Machado traz o *bel canto* para seu texto fica mais evidente que não parecia não importar a nacionalidade da arte, mas a sua expressão, independente da língua, é como se ele estivesse mais livre para se apropriar daquilo que lhe é alheio em favor da criação literária.

Considerações finais

Trouxemos para este artigo alguns dos nomes mais recorrentes na crônica machadiana, portanto muitos cantores não foram mencionados aqui. São vários nomes e, às vezes, sobrenomes de cantores que estiveram em trânsito pelo Atlântico a favor do *bel canto* italiano. São histórias de uma vida e muitas vezes de passagens, são, em alguns casos, biografias perdidas, uma sutil referência machadiana sem sobrenome, ainda assim, são todos mediadores culturais e responsáveis pela construção imagética da Itália realizada pelo cronista Machado de Assis.

Por meio da trajetória desses artistas, pretendeu-se elucidar o processo de mediação cultural exercido pela figura do cantor e por tudo aquilo que carrega consigo. A partir disso não podemos afirmar que o contato com a cultura italiana tenha acontecido apenas por meio da leitura de livros ou trocas de cartas com correspondentes que se encontravam na Itália, por exemplo. Não queremos com isso negá-las, muito pelo contrário, há uma Itália nas crônicas extremamente livresca, é aquela de Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Piero Aretino e Giovanni Boccaccio. Há ainda a Itália do *Grand Tuor*, dos escritores que sussurraram o nome da Itália aos ouvidos machadianos.

Acredita-se que a vivência com esses cantores do espaço do Rio Oitocentista funcionasse como um pedaço do país de Dante no Brasil. Eles são responsáveis pelo encurtamento das distâncias entre Brasil e Itália, ou melhor, entre o cronista e a Itália. Muito provavelmente isso tenha contribuído para que o cronista, naquelas que são suas últimas crônicas, pudesse aniquilar a fronteira da arte. Machado não fez a viagem de instrução à Itália, mas a ópera italiana no Rio de Janeiro contribuiu para que aquele mesmo imaginário artístico chegasse até o cronista.

Além disso, se encontramos árias de óperas como citação nas crônicas, se Machado inventa uma ópera no seu espaço do periódico, se é um apaixonado por Verdi, se entrelaça o enredo da *Aida* à Revolução do Rio Grande do Sul, certamente o mediador-cantor foi em grande parte responsável para que o melodrama italiano saísse dos palcos europeus e fosse transposto no texto da crônica, assim como o cantor-viajante chega ao Rio de Janeiro.

É impossível pensar na Itália do cronista Machado de Assis sem passar pelas idas e vindas desses cantores no Rio, até porque o gênero “crônica”, lembrando o que falou sobre

ele Antonio Candido, ajusta-se à “sensibilidade de todo dia”. Os cantores de ópera italianos vão entrando para a crônica e se misturando aos assuntos do dia da mesma maneira em que ocupavam o espaço do Rio de Janeiro. As Companhias Líricas traziam fragmentos de uma Itália em deslocamento que ocupava a cidade de uma maneira muito intensa e por isso mesmo se emaranhava nas teias da vivência urbana, até porque a ópera é uma vivência, senão urbana, humana.

Acontece que todo esse arcabouço histórico, social e humano é emitido por meio da voz desses cantores. O cantor de ópera se mistura na crônica porque se mistura no dia a dia da cidade, pois a crônica, além de sua porosidade interna, em relação aos assuntos e suas variedades, é porosa em relação à cidade, a crônica é a cidade. A diferença é que quando nos colocamos diante dela, a cidade é vista não a partir do nosso olhar, mas do olhar do cronista. É nessa perspectiva machadiana que os artistas atravessam o Atlântico, apresentam-se nos palcos do Rio, viram assunto no jornal e transpõem-se na crônica. Estamos diante do olhar deglutido machadiano, como vimos até o momento. Assim como o leão é feito de cordeiro assimilado como diria Paul Valéry, pode-se dizer que a crônica é feita da cidade assimilada.

SATIN, I. Machado de Assis and *I Cantanti d’Opera Italiani*: Cultural Transfers. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 144-162, 2018.

Referências

ABREU, M. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. 2011, p. 115-130

ANDRADE, A. *A glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AVELLA, A. A. *Una Napoletana Imperatrice ai Tropici*: Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile (1843 – 1889). Roma: Exòrma, 2012.

_____. Teresa Cristina Maria de Bourbon, uma imperatriz silenciada. In: *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP-Franca. São Paulo, set. 2010. Disponível em: <<https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Aniello%20Angelo%20Avella.pdf> . Acesso em 23 mai. 2018.

BITTENCOUT-SAMPAIO, S. *Música: velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

BOTREL, J-F. Impressos sem fronteiras no século XIX (França/ Espanha/ América Latina). In: GUIMARÃES, V. (Org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 55–72.

BRILLI, A. *Il viaggio in Italia: Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: Il Mulino, 2006.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, C. D. et al. *Para gostar de ler*. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 04-13.

CAPARELLI, A. Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX. In: GUIMARÃES, V. (Org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 25–38.

CAPPELLI, V. *A Belle Époque italiana no Rio de Janeiro: Aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2013.

CERNICCHIARO, V. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORVISIERI, S. *Musica, danza e bel canto: il mito dell'Italia nel Brasile dell' ottocento*. Roma: Bulzoni, 2003.

CROUZET, M. *Stendhal e il mito dell'Italia*. Bologna: Il Mulino, 1991.

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html>. Acesso em: 27 ago. 2018.

ESPAGNE, M.; WERNER, M. *Transferts. Les Relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIXe siècles)*. Paris: ed. Recherche sur les civilisations, 1988.

LUCCHESI, M. Mitologia das plateias. In: _____. *Teatro Alquímico: diário de leituras*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1999.

RAMOS, A. F. C. História e crônica: a Lei dos Sexagenários e as *Balas de Estalo* de Machado de Assis (1884-1885). In: *História Social – Revista dos pós-graduandos em História da Unicamp*, Campinas, s/v., n. 22/23, p. 61–82, 2012.

REGLI, F. *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Torino: Enrico Dalmazzo, 1860.

ROSELLI, J. *Il cantante d'opera*. Storia di una professione (1600-1990). Bologna: Il Mulino, 1993.

Periódicos e revistas consultados

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1860-1865.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 1870-1899.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. Milão.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro. 1876-1878.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 1878.

O ESPELHO. Rio de Janeiro. 1859-1860.

MONITOR AMMINISTRATIVO DEI TEATRI. Milão.

Recebido em: 19 set. 2018

Aceito em: 27 out. 2018

Scrittrici Italo-Ebree tra ricordi e memoria transgenerazionale

LAURA GHERLONE*

RIASSUNTO: Dagli anni quaranta del Novecento le voci femminili nella letteratura italiana contemporanea si sono prese uno spazio sempre più ampio, marcando la produzione letteraria con uno stile proprio. Spesso, però, anche quando si tratta di autrici già storicizzate (come Natalia Ginzburg o Elsa Morante), la loro presenza è ancora marginale a livello divulgativo: la maggior parte delle antologie che trattano la letteratura italiana del XX secolo e del primo quindicennio del XXI secolo si limitano ad accennare alla produzione artistica delle scrittrici più note senza però dar conto del più ampio fenomeno della scrittura femminile: fenomeno di cui si occupa il presente contributo, con particolare attenzione per la *koinè* narrativa ebraica, a ottant'anni dalle leggi razziali fasciste.

PAROLE CHIAVE: Alterità; Canone letterario; *Jewish Studies*; Letteratura italiana contemporanea; Memoria; Scrittura femminile.

ABSTRACT: Since the 1940s, female voices in contemporary Italian literature have taken a wider space, marking literary productions with their own styles. However, even when regarding renowned authors (such as Natalia Levi Ginzburg or Elsa Morante), their presence is often still marginal in terms of dissemination. Most of the anthologies that deal with Italian literature from the twentieth century and the first fifteen years of the twenty-first century are limited to mentioning the artistic productions of the most well-known female writers without accounting for the broader phenomenon of women's writing, a phenomenon with which the present contribution is concerned, in particular the Jewish narrative *koinè*, on the anniversary of the fascist racial laws (1938).

KEYWORDS: Contemporary Italian Literature; Jewish Studies; Literary Canon; Memory; Otherness; Women's Writing.

* CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) / CIFAL, Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas, Área de Literaturas y Culturas Comparadas – Universidad Nacional de Córdoba – UNC – Avenida Valparaíso s/n, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. E-mail: laura.gherlone@gmail.com

Un'alterità estranea che prende voce

- Sai, – disse, e la voce suonava saggia, – non è questione, ma è sempre meglio non mischiarsi...
— Con chi? – chiese la bimba.
— Con chi non conosci bene, non sai chi è: magari vai a incrociare abitudini differenti dalle tue, e puoi trovartene male. (SERENI, 1995, p. 55)

Una delle questioni più spinose delle letterature occidentali è la fatica che le donne hanno fatto per entrare nel canone. Se pensiamo al caso italiano, negli anni quaranta, proprio quando il romanzo novecentesco andava acquistando piena autonomia rispetto alla poesia, scrittrici come Paola Masino, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese producevano i loro romanzi e libri di racconti, con un certo successo editoriale e di critica. Nel 1945 esce *Nascita e morte della massaia* di Masino che già negli trenta aveva scritto *Monte Ignoso e Periferia*. Nel 1942 Ginzburg pubblica il suo primo romanzo breve, *La strada che va in città*, con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte. È del 1937 *Angelici dolori* di Anna Maria Ortese, un libro di racconti scritti fra il 1934 e il 1936, seguito da *L'infanta sepolta* del 1950, che la scrittrice romana stende negli anni quaranta. Il romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante compare nel 1948 e vince il Premio Viareggio per la narrativa *ex aequo* con Aldo Palazzeschi. Inoltre fra il 1935 e il 1941 scrive i racconti che andranno poi a confluire ne *Il gioco segreto* (1941), *Le bellissime avventure di Caterù dalla Trecciolina* (1942) e in parte ne *Lo scialle andaluso* (1963).

Eppure la presenza di queste scrittrici nelle antologie e, in generale, nel canone novecentesco è piuttosto residuale rispetto ad altri nomi consacrati: è un canone “che [...] fa sì che anche i manuali di letteratura italiana più recenti non comprendano nemmeno nell'indice dei nomi Grazia Deledda – l'unica donna italiana ad aver ricevuto un Premio Nobel, nel 1926” (BROGI, 2017, p. 15).

Non a caso, negli ultimi anni quest'assenza ingombrante ha suscitato la necessità di indagare proprio la scrittura delle donne per vedere se sia portatrice di un discorso *altro*. Monica Farnetti, ad esempio, ha approfondito la relazione tra gli esiti della narrativa femminile e il genere fantastico, notando una sorta di affinità ed empatia che lega le varie protagoniste dei romanzi e l'elemento soprannaturale o immaginativo-perturbante: il mostro, il fantasma, l'animale antropomorfo (FARNETTI, 2002; 2003)¹. Altri specialisti, come Beatrice Manetti, hanno preso in considerazione il legame tra il fantastico e l'orizzonte del sacro, vedendo in esso il punto di convergenza fra “il terrore suscitato dal *tremendum* e l'Amore e la Misericordia, la Pietà, il Conforto' connessi all'aspetto *fascinans*”² (MANETTI, 2014, p. 529-530): è in virtù di questa ambivalenza, fonte di paura, attrazione e stupore,

¹ Manetti osserva tuttavia che “Uno sguardo d'insieme al fantastico novecentesco italiano [...] mostra [in realtà] come la tensione alla riconciliazione con l'alterità e alla riduzione al minimo dell'antagonismo tra categorie opposte (sogno-veglia, reale-irreale, coscienza-inconscio, sé-altro da sé) siano tratti caratteristici non solo del fantastico femminile ma del fantastico *tout court*” (MANETTI, 2014, p. 527).

² Viene citata l'opera *Das Heilige* (1917) dello storico delle religioni Rudolf Otto.

che il sacro si profilerebbe come una delle poetiche predilette dalle donne scrittrici. Altri, ancora, si sono soffermati sul corpo della donna (come genitrice e *Heimat*, ossia il luogo natio o l'antica patria) o sulla relazione madre-figlio e madre-figlia – spesso segnata da un amore appassionato, da una curiosità quasi morbosa per la madre o da un irriducibile desiderio di differenziarsi che può sfociare nell'euforia o nella pazzia – quali *tópoi* che generano modalità scritte proprie. Penso, ad esempio, al personaggio di Antonietta nel racconto “Il gioco segreto” (1937, poi 1941) di Elsa Morante o alla ragazzina “un po' triste” (Sereni, 1995, p. 43) descritta nel racconto *Ebrei* di Clara Sereni: in entrambi i casi incontriamo due adolescenti che, di fronte a una madre dalla personalità plumbea e repressa, si aprono un varco e scoprono la possibilità liberatoria di essere leggere, fantasiose, scalmanate, euforiche, femminili.

Nella letteratura italiana contemporanea diventa quanto mai urgente interrogare il canone per cercare i vuoti da colmare, ossia i casi letterari la cui esclusione dalla “tradizione” è legata al loro essere un'*alterità estranea*, al loro essere cioè al di là della sfera del rassicurante e del comprensibile. Si pensi al tema della memoria ancestrale nella scrittrice italo-tedesca (di origini ebreo-polacche) Helena Janeczek, in questo celebre, e molto citato, frammento di *Lezioni di tenebra* del 1997:

Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più. [...] Non dice [mia madre] di quale fame ha sofferto e che molti sono i significati della frase “non c'era niente da mangiare”. Non dice che per puro caso o miracolo non è morta di fame o, più probabilmente, morta ammazzata per astenia da denutrizione, ammazzata col gas. (JANECZEK, 2011, p. 11-12)

Doveva arrivare una donna (e una figlia), perché una tematica tanto ingombrante e incomprensibile – ossia la possibilità che un trauma esperito dalla propria madre permanga e circoli nel sangue dei discendenti³ – potesse essere penetrata e interpretata. Scrivendo *Lezioni di tenebra* – ha commentato vent'anni dopo Janeczek –,

Calpestaro un terreno in buona parte inesplorato, visto che pochi sino ad allora avevano abbracciato la mia prospettiva, la prospettiva memoriale dei figli che si scoprono investiti delle esperienze traumatiche dei propri genitori sopravvissuti all'Olocausto. Non avevo mai sentito parlare di *postmemoria*, termine coniato da Marianne Hirsch proprio in quegli anni, né possedevo la nozione di una “trasmissione transgenerazionale del trauma” [...]. La domanda elusa dagli studi sul trauma non riguarda la ferita ma lo scandalo del male che, inferendola, s'è insinuato nel corpo della vittima. Perché è di questo che stiamo parlando: di una madre che, suo malgrado, ha trasmesso alla propria figlia anche la violenza subita, l'autoritarismo arbitrario, la paura annichilente, la morte inelaborabile dei propri cari – la morte della propria madre, innanzitutto – assimilata in senso di colpa per il puro fatto di essere rimasta viva. Una madre che per quegli aspetti

³ Janeczek fa riferimento alla cosiddetta *eredità epigenetica transgenerazionale* e, in particolare, alla ricerca condotta da Rachel Yehuda (nota neuropsichiatra esperta in *Traumatic Stress Studies*) sull'impronta traumatica che marca geneticamente i figli dei sopravvissuti all'Olocausto.

incarna il contrario della figura materna codificata nel nostro immaginario: dispensatrice di cura e protezione, dolcezza e comprensione, vita. (Janeczek, 2017, p. 157-158)

Il caso dell'Olocausto visto dalle donne, ebrei e scrittrici, risulta particolarmente rappresentativo ai fini di una riflessione sulla scrittura femminile, vista la sconcertante scarsità delle testimonianze femminili nell'immediato dopoguerra rispetto a quelle maschili, ma anche vista la pregnanza del discorso prodotto dalla koinè narrativa ebraica giacché, come vedremo, peculiare fu il trattamento riservato alle donne quali capri espiatori "privilegiati" dell'eugenetica nazista.

In loro, la scrittura diventa uno spazio trasfigurante, una strategia di liberazione per ritrovare il proprio essere donna, sposa, madre, figlia e nipote. Come ha sottolineato Stefania Lucamante, ricordando la memorialista Liana Millu e i suoi *Ponti di Schwerin* (1978), "Per le donne, per la sua amica Jeannette, applicare l'ultimo brandello di grasso sotto gli occhi era un atto di resistenza contro la disumanizzazione, non superficialità" o frivolezza (Lucamante, 2007, p. 86).

Non tacere l'indicibile

Alle soglie del XXI secolo le riflessioni sulla scrittura femminile hanno iniziato a proliferare, grazie anche all'affermazione negli ambienti accademici di un filone di ricerca nato in seno agli studi culturali e postcoloniali degli anni sessanta: si tratta dei cosiddetti *Women's studies*, orizzonte di pensiero che ha il merito di aver portato alla luce la situazione di emarginazione e di "boicottaggio" della donna pressoché in quasi tutti gli aspetti del vivere sociale. In questa prospettiva, la critica letteraria ha fatto ampio uso dei *Women's studies* non solo per individuare gli aspetti salienti della scrittura femminile – si pensi a dei testi classici come Cixous (1976), Kristeva (1984) e Irigaray (1985) –, ma anche per riabilitare molte scrittrici lasciate per troppo tempo nell'ombra o qualificate superficialmente con l'etichetta di letteratura "sentimentale" o "infantile", come nel caso totalmente infondato di Elsa Morante. Oggi, scrive Lucamante, citando le parole della storica Anna Bravo (autrice della presentazione dell'edizione italiana *Donne nell'Olocausto*, 2001),

La chiusura rispetto ad uno studio di genere rimane comunque una "posizione di retroguardia", in quanto "negare il rilievo del genere equivale a sostenere che il canone narrativo debba restare maschile, una pretesa oggi desueta in quasi tutti gli ambiti di ricerca". [...] effettivamente obsoleto sembra ai giorni nostri l'ostinato e (forse) inconsapevole rifiuto di analizzare le peculiarità del discorso di donne. (LUCAMANTE, 2007, p. 80)

Se poi si prova a camminare su un "campo minato" come l'Olocausto, la questione del genere si fa ancora più acuta e contraddittoria:

[...] uno degli ostacoli ad uno studio determinato anche dal genere dei testimoni [della Shoah] derivava dalla diffusa opinione che separando la voce femminile da quella collettiva – maschile – si rischiasse di affievolire la potenza di un unico coro di tali testimonianze. Che si rischiasse insomma di diminuire l'importanza dell'unicità dell'evento' [...], oltre a stabilire una 'gerarchia delle sofferenze'. [...] Dato che i cronisti di storia ebraica, come molti storici, privilegiano quale normativa l'esperienza maschile, le donne sono state regolarmente poste ai margini della storia ebraica. (LUCAMANTE, 2007, p. 78)

Non è un caso che molte donne abbiamo deciso di *non tacere l'indicibile* solo dopo moltissimo tempo o che abbiano voluto mettere nero su bianco la loro esperienza nel lager (in forma finzionale o memorialistica) "a caldo", nonostante la società le invitasse a tacere, a dimenticare o addirittura a espiare la colpa di essersi intromesse in affari non loro⁴ (come il partigianismo di Liana Millu o l'antifascismo di Ginzburg e Morante). Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, infatti,

Al silenzio si oppone l'urgenza di parlare. All'inizio di una nuova vita, finita la detenzione, il timore di non essere compresi, tanto più forte se si è donne. Non poche le testimonianze femminili orali e scritte che sottolineano l'ostilità subita al ritorno dai lager nazisti. A dirlo specialmente "le politiche", quelle che, stando alla morale dell'immediato dopoguerra, se non avessero fatto scelte avventate, se fossero rimaste al loro posto, invece di schierarsi con i partigiani, non sarebbero finite dove sono finite. Ne deriva spesso il silenzio, che già dettato dal dolore del ricordo, viene amplificato dall'intolleranza della società che di storie di guerra e morte non voleva più sentire e tanto meno venire incolpata. (PACELLI, 2008, p. 21)

La scrittura diventa lo spazio di senso attraverso il quale le donne scelgono di (ri)trovare una propria identità nel dramma dell'emarginazione o dell'incomprensione, di ricordare ciò che la società vorrebbe fosse dimenticato e lo fanno con "l'Amore e la Misericordia, la Pietà, il Conforto", ovvero con figure narrative e modalità scritte proprie.

Quando Elsa Morante pubblicò *La Storia* (1974), il romanzo destò molte perplessità, presentandosi agli occhi di molti come la riesumazione di un "morto" – il trauma del fascismo, dell'antisemitismo italiano e della guerra civile del 1943-1945 – il cui lutto era ormai stato rielaborato e superato dalla società italiana. Quello che fece Morante fu invece di guardare alla storia collettiva attraverso lo sguardo di una storia puntuale (personale, familiare, genealogica): da una posizione cioè apparentemente inferiore, giacché la morantiana Ida Ramundo non solo è una donna, vedova ed ebrea, ma vive la "sua" guerra mondiale subendo inerme lo stupro del giovanissimo soldato Gunther, che le dà un figlio di nome Useppe. Questo

⁴ Scrittrici come Elisa Springer e Fausta Finzi riescono a raccontare il trauma della deportazione solo dopo molti anni e con l'aiuto dei propri cari. "Come nel caso del sopravvissuto, anche la sopravvissuta decide infatti di parlare, o meglio di 'non poter fare a meno di parlare', oppure – più frequente questa seconda reazione fra le donne – osservare un silenzio totale in famiglia, soprattutto con i figli, per paura di risuscitare fantasmi, di risvegliare paure che in realtà mai si sarebbero sopite. 'Ho scritto tutto questo', dice [Giuliana] Tedeschi riferendosi al proprio memoriale, 'ed è stata la mia salvezza. Nessuno voleva ascoltarmi: ed ecco che un quaderno mi aiutava a sfogarmi, a liberarmi. Infatti, quando ho finito, mi sono sentita più leggera, più sollevata'" (Lucamante, 2007, p. 86).

sguardo portò a galla una cesura che solo più tardi la società affrontò consapevolmente⁵ e che mostrò come la storia non sia solo quella dei grandi eventi e dei combattimenti vinti, persi o risolti sul tavolo delle trattative, ma sia anche (o forse soprattutto) quella di coloro che rimangono marchiati da essa e che spesso non trovano voce se non in un romanzo o in un *memoir*. Come ha evidenziato Hanna Serkowska,

Gli studi legati alla letteratura femminile sull'Olocausto, sviluppatasi soltanto all'inizio degli anni novanta del Novecento, sono subito stati tacciati di banalizzazione e volgarizzazione di un'esperienza unica come la *Shoah*, di proiezione sul passato delle preoccupazioni di oggi, consentendo ad un'interpretazione femminista di appropriarsi dell'Olocausto. (Serkowska, 2007, p. 203)

È invece fondamentale, puntualizza la italianista polacca, rendersi conto come l'Olocausto

[...] rappresenti una sfida ancora più grande per la riflessione sulla storia della letteratura, che esso complichino o impedisca la sintesi che ogni canone storico-letterario presuppone, e, infine, che ci inviti a ripensare alcune delle premesse fondanti la storia letteraria del Novecento, a compiere una revisione del canone [...]. (SERKOWSKA, 2007, p. 203)

Negli ultimi due decenni la riflessione sulla presenza (o meno) della voce femminile nella letteratura – voce/silenzio che si amplifica in casi di studio come l'Olocausto, ove l'"altro sesso" è stato oggetto di un'attenzione *particolare* da parte dell'uomo⁶ – ha portato alla luce due ordini di problemi. In primo luogo, è emersa la necessità di enfatizzare la ricchezza delle modalità scritte della donna e la loro valenza epistemica. Lo stile intuitivo, onirico-visionario, ironico, intimo-empatico, pragmatico (il mondo della vita casalinga e quotidiana), emotivo e addirittura frivolo che attraversa le pagine scritte dalle donne non è espressione di una *visione irrazionale, sentimentale, banale, innocente* (o, meglio, *puerile*), *poco seria* della realtà ma è una forma di percezione composita e integrale dei fenomeni esperiti. Riabilitare questi aspetti dal punto di vista epistemico significa accettare il fatto che ciò che viviamo può essere "detto" in molte forme.

In secondo luogo, come ha ricordato Hanna Serkowska, è emerso il bisogno di rivedere i criteri attraverso i quali si costituisce quel composito "baule" di autori, generi, tematiche, tendenze e correnti che va sotto il nome di canone e che oggi, secondo molti esperti di didattica della letteratura italiana⁷, ha sempre meno una vocazione "nazionale" e sempre

⁵ Si pensi al caso delle "marocchine" (ossia gli stupri e le uccisioni di massa perpetrati dai *goumiers marocains* sulla popolazione del Lazio meridionale nel 1944) affrontate da Alberto Moravia nel lontano 1957 con il romanzo *La ciociara*, ma solo recentemente divenute oggetto di una coscientizzazione collettiva.

⁶ La storica tedesca Gisela Bock – che ha studiato circa 400.000 casi di sterilizzazione forzata durante il Terzo Reich – ha sottolineato che nella Germania nazista l'intima connessione tra razzismo e sessismo non è da interpretare "come la semplice somma di due forme di sfruttamento (*exploitation*) – ossia nei termini di una doppia oppressione – ma come una relazione multiforme e complessa. [...] la sterilizzazione in nome dell'igiene razziale fu il diretto preludio degli stermini di massa" (Bock, 1983, p. 404–415).

⁷ Si veda Tonelli (2013).

più una natura fluida e transitoria. E questo è tanto più vero se la sua trasmissione avviene all'estero, ove inevitabilmente si incontra con la variabile interculturale: un "canone a geometria variabile" può così diventare foriero di fecondi ponti letterari e studi comparativi⁸.

Memoria culturale e transgenerazionale

Una linea di demarcazione che segna un prima e un dopo nella storia del Novecento è senza dubbio l'Olocausto. Fu un evento unico nel suo genere, frutto di un inedito sodalizio fra l'ideologia eugenetica, la scienza e le (bio)tecnologie – come ricorda Primo Levi nelle sue "fantascientifiche" *Storie naturali* (1966) –, il cui solo, unico intento fu quello di sterminare intenzionalmente un popolo e migliorarne un altro (un'inesistente razza ariana). Ma fu unico anche per la catena di conseguenze che generò, segnando il dopoguerra con una proliferazione "rizomatica" di eventi drammatici: le migrazioni di massa del popolo ebreo, l'*aliyah* (il ritorno in Terra di Israele) e l'esacerbazione del movimento sionista, la creazione dello Stato di Israele nel 1948 e la trasformazione dei già precari equilibri in Medio Oriente, il deterioramento dei rapporti con i palestinesi, in difesa dei quali Natalia Ginzburg scrisse parole forti in un articolo comparso su *L'Unità* nel 1989.

A tutt'oggi il trauma dell'Olocausto viene raccontato attraverso rappresentazioni finzionali⁹, che hanno alle spalle le *necessarie* narrazioni autobiografiche (diari e memorie) venute alla luce una volta terminata la Seconda Guerra Mondiale. È il caso, per esempio, di Liana Millu che scrive il suo diario (uscito postumo) durante l'impervio rientro in Italia dal lager di Auschwitz-Birkenau tra il 10 maggio 1945 e il 1 settembre 1945, pubblicando poi il suo primo libro di memorie nell'immediato dopoguerra, *Il fumo di Birkenau* (1947), ove i sei personaggi femminili, seppur inventati, condensano "le figure e le storie di tante donne incontrate nel lager" (Pacelli, 2008, p. 24).

Diversi studiosi sono concordi nel sostenere che si possono individuare tre periodizzazioni nella rappresentazione letteraria della Shoah: "esempi di scrittura di testimonianza nel primo periodo, romanzi nel secondo, e saggistica e romanzi nell'ultimo, [anche se] in realtà questi tre generi sono presenti in tutti e tre i periodi, se non a tratti addirittura mescolati in interessanti ibridazioni generiche" (Lucamante, 2007, p. 89). Il raccontare diventa così un'azione terapeutica e forse cicatrizzante ma anche un'operazione di memoria, di attualizzazione, di riscoperta delle proprie radici, soprattutto per gli scrittori di seconda e terza generazione che non hanno vissuto in maniera diretta la persecuzione.

⁸ Per un approfondimento si vedano Gherlone (2018a; 2018b).

⁹ Da un lato incontriamo romanzi, racconti brevi, fumetti, *graphic novels*, sceneggiature di film e di opere teatrali, dall'altro gli studi più squisitamente accademici legati alla relazione tra scrittura finzionale ed "ebraitudine" femminile.

Questi studi sono contenuti in Serkowska (2008) – frutto del convegno "Lingua e memoria. Scrittori ebrei di lingua italiana" tenutosi a Cracovia nel 2007 – e negli atti dei convegni "Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale" (Utrecht-Amsterdam, 5-7 ottobre 2006), "Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale" (Roma, 6-7 giugno 2007), "Ebrei migranti: le voci della diaspora" (Istanbul, 23-27 giugno 2010), tutti editi nella rivista *Italianistica Ultraiectina*.

Abbiamo inoltre casi in cui la scrittrice non ha vissuto la deportazione e l'internamento – come invece è accaduto alla già citata Liana Millu (*Il fumo di Birkenau*, 1947), a Giuliana Tedeschi (*Questo povero corpo*, 1946), Edith Bruck (*Chi ti ama così*, 1959), Elisa Springer (*Il silenzio dei vivi*, 1997), Fausta Finzi (*A riveder le stelle*, 2006) – ma la paura, la colpa, l'esilio, il nascondimento e la persecuzione dei propri cari. Basti pensare a Elsa Morante che nel racconto giovanile¹⁰ “Il ladro dei lumi” (scritto nel 1935) condensa nel personaggio della bambina ebrea – testimone del misfatto compiuto dal guardiano del Tempio Jusvin – il terrore dell'eredità atavica, dei geni “maledetti”, del castigo senza perdono.

Mia madre, ancora giovane, esile, aveva un volto grazioso, sciupato dal rancore. Ad ogni occasione, si batteva rabbiosamente la fronte con i pugni e, per le mie mancanze, aveva l'abitudine di maledirmi, in un ebraico solenne, volgendo verso il Tempio quella faccia disfatta. E io sbigottito, sapendo che le maledizioni dei padri e delle madri ripercosse dagli echi, arrivano sempre a Dio. (MORANTE, 1985, p. 11-12)

E in questo terrore, come nella lugubre, asfissiante atmosfera del racconto morantiano, è racchiuso un cupo turbamento per chi porta quei geni “maledetti”, quasi il presagio delle imminenti leggi razziali fasciste del 1938 e del rastrellamento del Ghetto di Roma qualche anno più tardi (1943).

Si pensi, ancora, a Natalia Levi Ginzburg che, rievocando la sua infanzia, osserva come il “fardello” di essere ebrea, unito alle posizioni antifasciste del padre e alla non appartenenza alla Chiesa cattolica, rappresentò una fonte di sofferenza, il marchio del suo essere “una ragazza un po' al margine” – come la definisce Italo Calvino riferendosi a *Tutti i nostri ieri* (1952), preludio romanzesco di *Lessico familiare* (1963) –: “Noi non andavamo né in chiesa, né come certi parenti di mio padre al tempio: noi eravamo “niente”, m'avevano spiegato i miei fratelli; eravamo “misti”, cioè mezzi ebrei e mezzi cattolici, ma in definitiva né l'una né l'altra cosa: niente” (GINZBURG, 1992, p. 55). E ricorda in *Lessico familiare* la condizione di discriminazione diffusa nell'Italia fascista:

Mia madre [...] raccontò un fatto che era successo al bambino d'una sua amica, molti anni prima, ancora prima della guerra e prima anche della campagna razziale. Questo bambino era ebreo, e i suoi l'avevano messo alla scuola pubblica; avevano però chiesto alla maestra di esentarlo dalle lezioni di religione. Un giorno la sua maestra non c'era in classe e c'era invece una supplente, che non era stata avvertita e quando venne l'ora di religione, si meravigliò a vedere quel bambino prendere la cartella e prepararsi a uscire. – Tu perché te ne vai? – chiese. – Me ne vado, – disse il bambino, – perché io vado sempre a casa quando c'è l'ora di religione. – E perché? – domandò la supplente. – Perché io, – rispose quel bambino, – non voglio bene alla Madonna. – Non vuoi bene alla Madonna! – gridò scandalizzata la maestra. – Avete sentito bambini? Non vuol bene alla Madonna! – Non vuoi bene alla Madonna! non vuoi bene alla Madonna! – gridava ora tutta la classe. I genitori s'erano trovati costretti a levare il bambino da quella scuola. (GINZBURG, 1963, p. 154)

¹⁰ Per un approfondimento si vedano Porciani (2014) e Zangrandi (2014).

È un fardello che si fa ancora più pesante con l'età adulta quando, dopo tre anni di confino in Abruzzo per le attività sovversive del marito Leone Ginzburg, ebreo e antifascista, Natalia rimane vedova e sola con i tre bambini piccoli a causa della persecuzione nazifascista¹¹. Nella poesia "Memoria" (1944), guardando il corpo di Leone, la scrittrice vede la vittima dell'Olocausto, l'agnello sacrificale, colui che spezza il pane e versa il vino (vv. 4-9).

Sollevasti il lenzuolo per guardare il suo viso,
ti chinasti a baciarlo con un gesto consueto.
Ma era l'ultima volta. Era il viso consueto,
solo un poco più stanco. E il vestito era quello di sempre.
E le scarpe eran quelle di sempre. E le mani erano quelle
che spezzavano il pane e versavano il vino.

Con la pratica della scrittura, aneddotica o finzionale che sia, le testimonianze non si perdono nell'oblio dell'*indicibile* ma, anzi, si rinvigoriscono e si trasmettono come una memoria transgenerazionale e culturale. È questo che spinge le scrittrici di seconda e terza generazione (si pensi a Clara Sereni, Elena Loewenthal e alla già citata Helena Janeczek) a continuare a parlare dell'"ebraitudine": una matrice che non coincide necessariamente con la fede religiosa ma piuttosto con una "esperienza di popolo"¹².

L'attenzione che qui si vuole dedicare alla voce femminile deriva, in primo luogo, dal fatto che l'esperienza vissuta dalle donne nei campi di concentramento e, più in generale, nella persecuzione antisemita è stata in parte diversa da quella esperita dagli uomini, essendo vittime di oltraggi che avevano specificatamente come *oggetto* il corpo femminile:

Il paradosso [...] risiede quindi nel non voler dividere le voci della corallità quando, in realtà, la sessualità nel suo particolare era di sovrana importanza nell'eliminazione della razza. Una sessualità che era usata come strumento per negare la condizione umana al femminile alle deportate come portatrici di geni "inferiori". (LUCAMANTE, 2007, p. 81)

In secondo luogo, deriva dall'inevitabile significatività della scrittura femminile, che diventa latrice di un discorso peculiare. E questo vale non solo per le dirette testimoni ma anche per le loro figlie e nipoti che hanno parlato della ferita del popolo ebreo a distanza di decenni dall'Olocausto.

Il tema della maternità e della genealogia, per esempio, è molto presente nelle scrittrici

¹¹ Natalia perde Leone per le torture inflittele dai nazifascisti nel carcere di Regina Coeli "a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio" (1963, p. 160).

¹² Raniero Speelman sottolinea che la *provenienza ebraica* degli scrittori italiani include esperienze eterogenee dell'essere "ebreo": "Così la letteratura italoebraica include ebrei convertiti come Ettore (Aron) Schmitz [Italo Svevo] e Elsa Morante, e "mezzi" ebrei di madre cristiana come Alberto Pincherle-Moravia, Marina Jarre e Alessandro Piperno [...] È doverosa un'altra osservazione sulla (spesso scarsa) religiosità degli scrittori italiani. Infatti, a-religiosi erano sia i fratelli Rosselli, cugini di Moravia, che Carlo e Primo Levi, tanto per limitarci a pochi nomi. È famoso però quanto disse Nello Rosselli al congresso di Livorno del 1924: 'Sono ebreo di coscienza, sono ebreo perché credo nelle memorie ebraiche, sono ebreo perché credo nella tradizione ebraica, sono ebreo perché credo nei valori e negli ideali dell'ebraismo'" (Speelman, 2007, p. iv).

di seconda e terza generazione¹³. Come abbiamo visto con Helena Janeczek – il cui primo libro in italiano, *Lezioni di tenebra*, racconta la lotta familiare per smuovere i fantasmi del non detto di fronte al rifiuto della madre di parlare del trauma del lager – diventa impellente per i discendenti comprendere lo scandalo del male passeggiando per i labirinti dei ricordi transgenerazionali.

Nel breve racconto “Ebrei”, Clara Sereni – scrittrice romana recentemente scomparsa, autodefinitasi “ebrea per scelta più che per destino, donna non solo per l’anagrafe” (SERENI, 1998, p. 12) –, sceglie proprio il rapporto tra una nonna e una nipote per raccontare una storia di paure e tabù. In “Ebrei” incontriamo una ragazzina romana (il cui nome non verrà mai pronunciato) che, per gli opprimenti pregiudizi della madre, vive un’adolescenza solitaria e triste. Un giorno a scuola le viene assegnata Zarfati come compagna di banco: intelligente e sveglia, la nuova amica – che poi scopriremo essere ebrea – porta una ventata di libertà e frivolezza nella vita della protagonista:

Zarfati era bravissima a suggerire un’acconciatura nuova per i capelli, un’applicazione da pochi soldi per rinfrescare l’eterno abito grigio, un sistema ingegnoso per profumarsi: lei imparava ad accettare quei regali d’intelligenza e non invidiava più i bottoni [alla moda] di Zarfati, e nemmeno i suoi voti che restavano migliori.

Continuavano a chiamarsi per cognome, a garanzie delle riserve che comunque rimanevano. Ma insieme c’era la voglia di costruirsi simili, così le differenze venivano sfumate, smorzate. Il mondo grande e fragoroso che le circondava restava fuori dal loro territorio di complicità e segreti in cui si muovevano: il loro mestiere era crescere, di tutto il resto pensavano di non doversi occupare.

In classe cominciavano a dire che si somigliavano, a chiamarle “le gemelle”: agli scherzi e agli sfottò rispondevano con occhiate d’intesa, fiere dei loro pomeriggi e dell’intimità. (SERENI, 1995, p. 46-47)

La Storia si insinua però tra le due ragazzine e dall’oggi al domani Zarfati scompare, inghiottita forse dai rastrellamenti. La protagonista, ripiegata ostinatamente sul suo rancore per l’improvviso silenzio, non vuole comprendere che la *diversità* dell’amica (*Baruchù barushemà*, l’aveva sentita cantare in ebraico) non è un affronto, un tradimento, un distacco nei suoi confronti ma ciò l’ha portata via senza commiati. Con gli anni crescono in lei i pregiudizi e le rigidità e, ormai ottusa e circondata di grigiore come lo era stata sua madre, la ritroviamo nonna di una bambinetta. Un giorno la nipote invita a casa un’amica e durante la merenda una *parola indicibile* (“prosciutto”) fa riaffiorare in lei la ferita insanata:

– Il prosciutto non ti piace? – chiese, premurosa.

[...]

– Cos’è, che ti fa male? – chiese lei, e intanto tirava fuori biscotti, una fetta di crostata, dei formaggi.

– Noi il prosciutto non lo mangiamo, siamo ebrei.

Un sussulto nella memoria, un collegarsi di notizie che aveva allontanato da sé. Lo spalancarsi improvviso e abissale di una possibilità, una spiegazione,

¹³ Questo vale non solo per le scrittrici italiane. Si pensi a un romanzo come *Las genealogías* di Margo Glantz (1981).

un motivo: le convinzioni e le difese di una vita intera messe in dubbio da una parola sola, *ebrei*.

Per quella possibilità, che mai prima aveva accettato di considerare, in un attimo la vita le si confuse, cambiando di senso e di significato: la strada percorsa smarriva le proprie ragioni, e spuntava una voglia di colori vivi e solari, sconvolgente.

Poggiò con forza le mani sul marmo del tavolo, ancorandosi alle certezze di sempre. Riempì d'acqua un bicchiere, bevve a piccoli sorsi, recuperò pian piano la sicurezza della voce stentorea e delle scelte che aveva compiuto. (1995, p. 53-54)

“Ebrei” è una storia “al contrario”, ossia non di chi ha subito l'Olocausto ma di chi, in fondo, l'ha permesso, forse involontariamente, forse inconsciamente, ma di certo in maniera sorda per salvaguardare la propria tranquillità: è la storia di una memoria familiare che si fa memoria culturale e continua a tramandare stereotipi e pregiudizi associati alla paura del *diverso*.

Vediamo come in Sereni, e nelle altre autrici menzionate, il raccontare si trasforma in atto dovuto verso di sé – “ebrea per scelta più che per destino”, rimarca la scrittrice romana –, sia che questo abbia luogo con modalità scritte autobiografiche sia che avvenga attraverso tecniche narrative finzionali, tanto lontano quanto vicino nel tempo: in ogni caso, il mettere nero su bianco aiuta a ricomporre fratture, a sopravvivere, a sanare quella “afasia protettiva che circonda i figli” di chi ha vissuto l'esperienza della deportazione (Quercioli Mincer, 2007, p. 132) o, ancora, a ricordare per denunciare ma anche per generare comprensione, amore, consolazione, e fiducia nelle risorse spirituali dell'uomo anche in situazioni di annullamento o di esilio e perdita.

GHERLONE, L. Jewish Italian Women Writers between Personal Narratives and Transgenerational Memories. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 163-176, 2018.

Riferimenti

BOCK, G. Racism and Sexism in Nazi Germany: Motherhood, Compulsory Sterilization, and the State. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 8, n. 3, p. 400-421, 1983. Disponibile su: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/493983?journalCode=signs>>. Ultimo accesso: 18 mai. 2018.

BRAVO, A. Presentazione. In: OFER, D.; Weitzman, L. (Cur.). *Donne nell'Olocausto*. Firenze: Le Lettere, 2001. p. ix-xxi.

BROGI, D. Per un nuovo racconto di formazione. In: _____. *et al.* (Cur.). *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*. Roma: Del Vecchio Editore, 2017. p. 09-19.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. Disponibile su: <<http://www2.csudh.edu/ccauthen/576F10/cixous.pdf>>. Ultimo accesso: 18 mai. 2018.

FARNETTI, M. Definire il fantastico femminile. In: RIMONDI, G. (Cur.). *Nuova prosa: quadrimestrale di narrativa. Definire il fantastico*. Milano: Greco & Greco, n. 34, p. 237-246, 2002.

_____. Empatia, euforia, angoscia, ironia: modelli femminili del perturbante. In: CHITI, E.; FARNETTI, M.; TREDER, U. (Cur.). *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi, 2003. p. 9-22.

GHERLONE, L. Letteratura di frontiera. Un caso didattico per l'Argentina. *La Nuova DITALS Risponde 2*. Siena: Università per Stranieri di Siena/Centro DITALS, 2018a (no prelo).

_____. Prólogo. In: CAMPOS BUSTOS J. L. *Errancia. Migrantes y vagamundos judíos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2018b (no prelo).

GINZBURG, N. *Lessico familiare*. Einaudi: Torino, 1963.

_____. *Opere. Vol. 2*. Milano: Mondadori, 1992.

IRIGARAY, L. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

JANECZEK, H., *Lezioni di tenebra*. 1 ed. 1997. Parma: Guanda, 2011.

_____. Idee della madre. In: BROGI, D. et al. (Cur.). *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*. Roma: Del Vecchio Editore, 2017. p. 157-173.

KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

LUCAMANTE, S. Non soltanto memoria. La scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 77-95. Disponibile su: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29209>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

MANETTI, B. Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres. *California Italian Studies*, v. 5, fasc. 1, p. 526-549, 2014. Disponibile su: <<https://escholarship.org/uc/item/50f7w5k3>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

MORANTE, E. Il ladro dei lumi. In: _____. *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi, 1985. p. 11-17.

PACELLI, L. Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria. In: Lucamante, S. et al. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 3. Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008. p. 19-33. Disponibile su: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/294532>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

PORCIANI, E. Percorsi diegetici e tematici della scrittura giovanile di Elsa Morante. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, v. 21, p. 157-172, 2014. Disponibile su: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/48731>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

QUERCIOLO MINCER, L. Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah: strategie del ritorno fra memoria ed oblio. *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek e *Lo zio Coso* di Alessandro Schwed. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 129-136. Disponibile su: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29205>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

SERENI, C. Ebrei. In: _____. *Eppure*. Milano: Feltrinelli, 1995. p. 43-55.

_____. *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli, 1998.

SERKOWSKA, H. La Shoah ha un genere? Il caso di alcune scrittrici ebraiche di lingua italiana. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 201-216. Disponibile su: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/294531>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

_____. (Cur.). *Tra storia e immaginazione: gli scrittori ebrei di lingua italiana si raccontano*. Cracovia: Rabid, 2008.

SPEELMAN, R. Introduzione. Particolarità e ricchezza della letteratura italoebraica. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. i-xx. Disponibile su: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29217>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

TONELLI, N. (Cur.). *Per una letteratura delle competenze*. Torino: Loescher Editore, 2013.

ZANGRANDI, S. Trasfigurare il mondo con la fantasia. Tracce fantastiche nella narrativa breve di Elsa Morante e Anna Maria Ortese. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, v. 21, p. 215-232, 2014. Disponibile su: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/48735>>. Ultimo accesso: 24 set. 2018.

Recebido em: 05 out. 2018

Aceito em: 03 nov. 2018

Escritoras ítalo-judaicas entre lembranças e memória transgeracional*

LAURA GHERLONE**

RESUMO: Desde os anos quarenta do século XX, as vozes femininas na Literatura italiana contemporânea vêm ocupando um espaço cada vez mais amplo, marcando a produção literária com um estilo próprio. Ainda assim, frequentemente, mesmo quando se trata de autoras consagradas (como Natalia Ginzburg ou Elsa Morante), sua presença ainda é marginal em nível de divulgação, pois a maior parte das antologias que tratam da literatura italiana do século XX e do início do século XXI se limitam a fazer menção à produção artística das escritoras mais notórias sem, no entanto, levar em consideração o mais amplo fenômeno da escrita feminina, do qual este trabalho trata, com particular atenção à *koinè*, narrativa judaica, no aniversário de oitenta anos das leis raciais fascistas.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Cânone literário; Escrita feminina; Estudos judaicos; Literatura italiana contemporânea; Memória.

ABSTRACT: Since the 1940s, female voices in contemporary Italian literature have taken a wider space, marking literary productions with their own styles. However, even when regarding renowned authors (such as Natalia Levi Ginzburg or Elsa Morante), their presence is often still marginal in terms of dissemination. Most of the anthologies that deal with Italian literature from the twentieth century and the first fifteen years of the twenty-first century are limited to mentioning the artistic productions of the most well-known female writers without accounting for the broader phenomenon of women's writing, a phenomenon with which the present contribution is concerned, in particular the Jewish narrative *koine*, on the anniversary of the fascist racial laws (1938).

KEYWORDS: Contemporary Italian Literature; Jewish Studies; Literary Canon; Memory; Otherness; Women's Writing.

* Tradução: Pedro Henrique Pereira Graziano. Revisão da tradução: Maria Celeste Tommasello Ramos.

** CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) / CIFAL, Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas, Área de Literaturas y Culturas Comparadas – Universidad Nacional de Córdoba – UNC – Avenida Valparaíso s/n, Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. E-mail: laura.gherlone@gmail.com

Uma estranha alteridade que toma voz

— Sabe, – disse a voz que soava sábia, – não é obrigatório, mas é sempre melhor não se misturar...

— Com quem? – perguntou a menina.

— Com quem não se conhece bem, não se sabe quem é: talvez se defronte com hábitos diferentes dos seus, pode ser algo ruim (SERENI, 1995, p. 55).

Uma das questões mais espinhosas das literaturas ocidentais é o esforço das mulheres para entrar no cânone. Se pensarmos no caso italiano, nos anos quarenta, bem quando o romance do século XX conquistava plena autonomia em relação à poesia, escritoras como Paola Masino, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese produziam seus romances e livros de contos com certo êxito editorial e de crítica. Em 1945 foi publicado *Nascita e morte della massia* de Masino, que já nos anos trinta tinha escrito *Monte ignoso e periferia*. Em 1942, Ginzburg publicou o seu primeiro romance curto, *La strada che va in città*, com o pseudônimo de Alessandra Tornimparte. É de 1937 *Angelici dolori*, de Ana Maria Cortese, um livro de contos escrito entre 1934 e 1936, seguido de *L'infanta sepolta*, de 1950, que a escritora romana escreveu na década de quarenta. O romance *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante, foi publicado em 1948, e venceu o Prêmio Viareggio como narrativa, empatando com Aldo Palazzeschi. Além disso, entre 1935 e 1941, escreve contos que confluíram, mais tarde, em *Il gioco segreto* (1941), *Le bellissime avventure di Caterì dalla Trecciolina* (1942) e em parte em *Lo scialle andaluso* (1963).

E ainda assim a presença destas escritoras nas antologias e, em geral, no cânone do século XX, é bastante residual em relação a outros nomes consagrados: é um cânone “que [...] nem mesmo os manuais de literatura italiana mais recentes incluem, nem mesmo no índice dos nomes, a escritora Grazia Deledda – única mulher italiana que recebeu um Prêmio Nobel, em 1926” (BROGI, 2017, p. 15).

Não por acaso, nos últimos anos, esta ausência incômoda suscitou a necessidade de indagar exatamente a escrita das mulheres, para checar se carrega consigo um discurso *outro*. Monica Farnetti, por exemplo, aprofundou a relação entre êxito da narrativa feminina e o gênero fantástico, notando uma série de afinidades e empatias que ligam as várias protagonistas dos romances e o elemento sobrenatural ou imaginário-perturbador: o monstro, o fantasma, o animal antropomorfo (FARNETTI, 2002; 2003)¹. Outros especialistas, como Beatriz Manetti, levaram em consideração a ligação entre o fantástico e o horizonte do sagrado, notando neste um ponto de convergência entre “o terror sucistado pelo *tremendum* e ‘O Amor e a Misericórdia, a Piedade, o Conforto’ ligados ao aspecto *fascinans*” (MANETTI, 2014, p. 529-531): é em virtude desta ambivalência, fonte de medo, atração e estupor, que

¹ Manetti observa, entretanto, que “Um olhar de conjunto ao fantástico do século XX italiano [...] mostra [na verdade] como a tensão à reconciliação com a alteridade e à redução ao mínimo do antagonismo entre categorias opostas (sonho-vigília, real-irreal, consciência-inconsciência, si-outro de si) sejam traços característicos não somente do fantástico feminino mas do fantástico *tout court*” (MANETTI, 2014, p. 527).

² É citada a obra *Das heilige* (1917), do estudioso de História das Religiões Rudolf Otto.

o sagrado se firmaria como uma das poéticas prediletas das mulheres escritoras. Ainda, foi dada atenção ao corpo da mulher (como genitora e *Heimat*, ou seja, o lugar de nascença ou a antiga pátria) ou à relação mãe-filho e mãe-filha – frequentemente marcada por um amor apaixonado, por uma curiosidade quase mórbida pela mãe ou por um desejo irredutível de se diferenciar que pode desencadear a euforia ou a loucura – cujos *tópoi* geram modalidades de escrita próprias. Penso, por exemplo, no personagem de Antonietta no conto “Il gioco segreto” (1937, depois 1941), de Elsa Morante, ou na menininha “um pouco triste” (SERENI, 1995, p. 43), descrita como no conto “*Ebrei*”, de Clara Sereni: em ambos os casos, encontramos adolescentes que, face a uma mãe de personalidade autoritária e repressora, encontram espaço para a possibilidade libertadora de serem leves, fantasiosas, tempestivas, femininas.

Na literatura italiana contemporânea se torna cada vez mais urgente interrogar o cânone a respeito dos espaços a serem preenchidos, ou seja, os casos literários cuja exclusão da “tradição” se liga ao fato de serem uma *alteridade estranha*, ao fato de estarem além da esfera do confortável e do compreensível. Se pensarmos no tema da memória ancestral na escritora ítalo-alemã (de origem polaco-judia) Helena Janeczek, neste famoso e muito citado fragmento de *Lezioni di tenebra*, de 1997:

Gostaria de saber se é possível transmitir conhecimentos e experiências não com o leite materno, mas antes ainda, através dos líquidos da placenta ou não sei dizer como, porque o leite da minha mãe eu não tive, e tenho a fome ancestral, uma fome de mortos de fome, que ela não tem. [...] Não diz [miha mãe] de que fome sofreu e que muitos são os significados da frase “não havia nada para comer”. Não diz que por puro acaso ou por milagre não morreu de fome, ou mais provavelmente, não morreu por fraqueza e desnutrição, por gás (Janeczek, 2011, p. 11-12).

Deveria atingir uma mulher (e uma filha), por ser uma temática tão problemática e incompreensível – ou seja, a possibilidade que um trauma proveniente da própria mãe permaneça e corra pelo sangue dos descendentes³ – pode ser assim penetrado e interpretado. Escrevendo *Lezioni di tenebra* – comentou, vinte anos depois, Janeczek:

Caminhava sobre um terreno em boa parte desconhecido, visto que poucos até o momento tinham abraçado minha perspectiva, a perspectiva memorial dos filhos que se descobrem esmagados pelas experiências traumáticas dos próprios pais sobreviventes do Holocausto. Nunca tinha ouvido falar de *pós-memória*, termo cunhado por Marianne Hirsch, naqueles mesmos anos, nem mesmo tinha a noção de uma “transmissão transgeracional do trauma” [...]. A pergunta suscitada pelos estudos a respeito do trauma não diz respeito à ferida, mas ao escândalo do mal que, inferindo-a, insinua-se no corpo da vítima. Porque é disto que estamos falando: de uma mãe que, apesar de tudo, transmitiu à própria filha também a violência sofrida, o autoritarismo arbitrário, o medo aniquilador, a morte inelaborável daqueles que lhes eram queridos – a morte da própria mãe, principalmente – assimilada no sentido de culpa pelo fato de simplesmente ter

³ Janeczek faz referência à conhecida como hereditariedade epigenética transgeracional e, em particular, à pesquisa conduzida por Rachel Yehuda (famosa Neuropsiquiatra especialista em *Traumatic Stress Studies*) sobre a marca traumática que assinala geneticamente os filhos dos sobreviventes do Holocausto.

sobrevivido. Uma mãe que, por esses aspectos, encarna o contrário da figura materna codificada pelo nosso imaginário: não inspira cuidados e proteção, doçura e compreensão, vida (Janeczek, 2017, p. 157-158).

O caso do Holocausto visto pelas mulheres, judaicas e escritoras, acaba sendo particularmente representativo para os fins de uma reflexão sobre a escrita feminina, vista a desconcertante falta de testemunhos femininos no imediato pós-guerra em comparação com os masculinos, mas também se for levada em consideração a súplica do discurso produzido pela *koiné* narrativa judaica, uma vez que, como veremos, o tratamento reservado às mulheres foi particular, como bodes expiatórios “privilegiados” pela eugenia nazista.

Nelas, a escrita se torna um espaço transfigurante, uma estratégia de libertação para reencontrar o próprio ser mulher, esposa, mãe, filha e neta. Como destacou Stefania Lucamante, recordando a memorialista Liana Milly e seus *Ponti di Schwerin* (1978), “Para as mulheres, para a sua amiga Jeanette, aplicar este último pedaço de gordura sob os olhos era um ato de resistência contra a desumanização, não superficialidade” ou frivolidade (LUCAMANTE, 2007, p. 86).

Não calar o indizível

Às portas do século XXI, as reflexões sobre a escrita feminina começaram a proliferar, graças também às afirmações nos ambientes acadêmicos e um nicho de pesquisa nascido no seio dos estudos culturais e pós-coloniais dos anos sessenta. Foram os chamados *Women’s studies*, horizonte de pensamento que tem o mérito de ter trazido à luz a situação de marginalidade e de boicote da mulher praticamente em todos os aspectos da vida social. Nesta perspectiva, a crítica literária fez amplo uso dos *Women’s studies*, não apenas para identificar os aspectos relevantes da escrita feminina – pensa-se em textos clássicos como Cixous (1976), Kristeva (1984) e Irigaray (1985), mas também para reabilitar muitas escritoras deixadas tempo demais na sombra, ou qualificadas superficialmente com a etiqueta de literatura “sentimental” ou “infantil”, como no caso totalmente infundado de Elsa Morante. Hoje, escreve Lucamante, citando as palavras da histórica Anna Bravo (autora do prefácio da edição italiana *Donne nell’Olocausto*, 2001),

O fechamento em relação a um estudo de gênero permanece, de todo modo, uma “posição de retaguarda”, enquanto “negar a relevância do gênero equivale a fomentar que o cânone narrativo deva permanecer masculino, uma premissa hoje antiquada em quase todos os âmbitos de pesquisa”. [...] efetivamente obsoleto parece hoje em dia a obstinada e (talvez) inconsciente recusa em analisar as peculiaridades dos discursos de mulheres (LUCAMANTE, 2007, p. 80).

E também se procura caminhar sobre um “campo minado”, como o do Holocausto, a questão do gênero se mostra ainda mais pungente e contraditória:

[...] um dos obstáculos pare um estudo determinado também pelo gênero das testemunhas [da Shoah] derivava da opinião difusa que separando a voz feminina da voz coletiva – masculina – se arriscasse de reduzir a potência de um único coro de tais testemunhos. Que se arriscasse de diminuir de modo geral a importância da “unicidade do evento” [...], além de estabelecer uma “hierarquia dos sofrimentos”. [...] Dado que os cronistas da história judia, como muitos historiadores, privilegiam como normativa a experiência masculina, e as mulheres são deixadas regularmente à margem da história judia (LUCAMANTE, 2007, p. 78).

Não foi por acaso que muitas mulheres decidiram *não calar o indizível* apenas depois de muitíssimo tempo, ou que tenham desejado passar a limpo sua experiência no *lager* (em forma de ficção ou memorialística) “no calor do momento”, apesar da sociedade as induzir a permanecerem caladas, a esquecer, ou mesmo a expiar a culpa de se intrometer em questões que não lhes pertenciam⁴ (como o *partigianismo* de Liana Millu, ou o anti-fascismo de Ginzburg e Morante). No fim da Segunda Guerra Mundial, de fato,

Ao silêncio se opõe a urgência de falar. No início de uma nova vida, depois da detenção, o temor de não serem compreendidas, ainda mais forte se são mulheres. Não são poucas os testemunhos femininos orais e escritos que revelam a hostilidade súbita no retorno dos *lager* nazistas. Diriam-no especialmente “as políticas”, aquelas que, seguindo a moral do pós-guerra, se não tivessem feito escolhas precipitadas, se tivessem permanecido em seu lugar em vez de se alinhar aos rebeldes, não teriam terminado onde acabaram. Daí frequentemente deriva o silêncio, que é ditado pela dor da recordação, que é amplificado pela intolerância da sociedade que não queria mais escutar histórias de guerra e morte, e muito menos ser culpada por elas (PACELLI, 2008, p. 21).

A escrita se torna o espaço de sentido pelo qual as mulheres escolhem (re)encontrar uma identidade própria no drama da marginalização ou da incompreensão, de recordar aquilo que a sociedade gostaria que fosse esquecido, e o fazem com “o Amor e a Misericórdia, a Piedade e o Conforto”, ou seja, com figuras narrativas e modalidades históricas próprias.

Quando Elsa Morante publicou *La storia* (1974), o romance despertou muitas perplexidades, apresentando-se aos olhos de muitos como a exumação de um “morto” – o trauma do fascismo, do antissemitismo italiano e da guerra civil de 1943-1945 – cujo luto era agora reelaborado e superado pela sociedade italiana. O que fez Morante foi, ao invés de observar a história coletiva por meio do olhar de uma história pontual (pessoal, familiar, genealógica): de uma posição aparentemente inferior, uma vez que a morantiana Ida Ramundo não é apenas uma mulher, viúva e judia, mas vive a “sua” guerra mundial

⁴ Escritoras como Elisa Springer e Fausta Finzi foram capazes de contar o trauma da deportação somente depois de muitos anos e com o auxílio dos familiares mais queridos. “Como no caso do homem sobrevivente, também a mulher sobrevivente decide de fato falar, ou melhor, decide ‘não ter o que fazer além de falar’, ou – mais frequentemente a segunda reação entre as mulheres é observar o silêncio total da família, sobretudo com os filhos, por medo de ressuscitar fantasmas, de despertar medos que, na verdade, nunca serão esquecidos. ‘Eu escrevi tudo isso’, disse [Giuliana] Tedeschi referindo-se ao próprio memorial, ‘e foi a minha salvação. Ninguém queria me escutar: e eis que um caderno me ajudava a desafogar-me, a libertar-me. De fato, quando terminei, senti-me mais leve, mais aliviada” (LUCAMANTE, 2007, p. 86).

sofrendo de forma impotente o estupro do jovem soldado Gunther, que lhe dá um filho de nome Useppe. Este olhar trouxe à tona uma interrupção que somente mais tarde a sociedade confrontou de forma consciente⁵ e que mostrou como a história não é apenas aquela dos grandes eventos e dos combates vencidos, perdidos ou resolvidos em mesas de negociação, mas também (ou principalmente), aquela daqueles que permanecem marcados por ela e que frequentemente não encontram voz a não ser na forma de um romance ou um *memoir*. Como evidenciou Hanna Serkowska,

Os estudos ligados à literatura feminina sobre o Holocausto, desenvolvidos somente no início dos anos noventa do século XX, foram logo taxados de banalização e vulgarização de uma experiência única como a *Shoah*, de projeção do passado sobre as preocupações de hoje, permitindo que uma interpretação feminista se aproprie do Holocausto (SERKOWSKA, 2007, p. 203).

Entretanto, é fundamental, salientar a italianista polonesa, tomar consciência de como o Holocausto

[...] representa um desafio ainda maior para a reflexão sobre a história da literatura, que complique ou impeça a síntese que cada cânone histórico-literário pressupõe e, enfim, que nos convide a repensar algumas das premissas fundamentais da história literária do século XX, a cumprir uma revisão do cânone [...] (SERKOWSKA, 2007, p. 203).

Nos últimos duzentos anos, a reflexão sobre a presença (ou não) da voz feminina na literatura – voz/silêncio que se amplifica em casos de estudo, como o Holocausto, em que o “outro sexo” foi objeto de uma atenção *particular* da parte do homem⁶ – trouxe à luz duas naturezas de problemas. Em primeiro lugar, veio à tona a necessidade de enfatizar a riqueza das modalidades de escrita da mulher e sua validade epistêmica. O estilo intuitivo, onírico-visionário, irônico, íntimo-empático, pragmático (o mundo da vida caseira e cotidiana), emotivo e até mesmo frívolo que atravessa as páginas escritas pelas mulheres não é expressão de uma *visão irracional, sentimental, banal, inocente* (ou melhor, *pueril*), *pouco séria* da realidade, mas é uma forma de percepção composta e integral de fenômenos verificados. Reabilitar estes aspectos do ponto de vista epistêmico significa aceitar o fato de que aquilo que vivemos pode ser “dito” de muitas formas.

Em segundo lugar, como lembrou Hanna Serkowska, veio à tona a necessidade de revisar os critérios por meio dos quais se compõe o variado “baú” dos autores, gêneros, temáticas, tendências e correntes que constituem o cânone e que hoje, segundo muitos

⁵ Pense-se ao caso das “*marocchinate*” (ou seja, aos estupros e os assassinados em massa perpetrados pelos *goumiers marocains* na população do Lácio meridional, em 1944) encarados por Alberto Moravia, no longínquo ano de 1957, com o romance *La ciociara*, mas somente recentemente tornados objeto de uma conscientização coletiva.

⁶ A Historiadora alemã Gisela Bock – que estudou cerca de 400.000 casos de esterilização forçada durante o Terceiro *Reich* – sublinhou que, na Alemanha nazista, a íntima conexão entre racismo e sexismo não deve ser interpretada “como a simples soma de duas formas de desfrutar (explorar) – ou seja, nos termos de uma dupla opressão – mas como uma relação multiforme e complexa. [...] a esterilização em nome da higiene racial foi o prelúdio direto dos extermínios de massa” (BOCK, 1983, p. 404 e 415).

especialistas de didática da literatura italiana⁷, tem sempre menos uma vocação “nacional” e cada vez mais uma natureza fluida e transitória. Isso pode ser verificado se sua difusão acontece no exterior, contexto em que inevitavelmente se encontra com a variável intercultural: um “cânone de geometria variável” pode então se tornar anunciador de pontos literários frutíferos e estudos comparados⁸.

Memória cultural e transgeracional

Uma linha de demarcação que traça um antes e um depois na história do século XX, sem dúvida, é o Holocausto. Foi um evento único de seu gênero, fruto de uma associação inédita entre ideologia eugênica, a ciência e as (bio)tecnologias – como lembra Primo Levi em sua “ficção científica” *Storie naturali* (1966) –, cujo único objetivo almejado foi exterminar internacionalmente um povo e melhorar um outro a partir daí (uma inexistente raça ariana). Mas foi único também pela rede de consequências que gerou, marcando o pós-guerra com uma proliferação “rizomática” de eventos dramáticos: as migrações em massa do povo hebreu, o *aliyah* (o retorno à terra de Israel) e a exacerbação do movimento sionista, a criação do Estado de Israel em 1948 e a transformação do já precário equilíbrio do Oriente Médio, o deterioramento da relação com os palestinos, em defesa dos quais Natalia Ginzburg escreveu palavras fortes em um artigo publicado no *L’unità*, em 1989.

Ainda hoje o trauma do Holocausto é narrado por meio de representações ficcionais⁹, que carregam nos ombros as narrações autobiográficas *necessárias* (diários e memórias), que surgiram depois do fim da Segunda Guerra Mundial. É o caso, por exemplo, de Liana Millu, que escreve seu diário (publicado postumamente) durante o duro retorno à Itália dos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau entre 10 de maio de 1945 e 1 de setembro de 1945, publicando posteriormente seus primeiros livros de memória num pós-guerra imediato, *Il fumo di Birkenau* (1947), em que seis personagens femininas, ainda que inventadas, condensam “as figuras e as histórias de tantas mulheres encontradas nos campos de concentração” (PACELLI, 2008, p. 24).

Diversos estudiosos estão de acordo em apoiar que é possível identificar três periodizações na representação literária da Shoah: “exemplos de escrita de testemunho, no primeiro período, romances no segundo, e ensaística e romance no último, [mesmo se] na realidade estes três gêneros estão presentes nos três períodos, ou mesmo divididos em interessantes hibridizações genéricas” (LUCAMENTE, 2007, p. 89). O narrar, desta forma, torna-se uma ação terapêutica e talvez cicatrizante, mas também uma operação de memória, de atualização, de redescoberta das próprias raízes, sobretudo para os escritores da segunda e terceira gerações que não viveram de maneira direta a perseguição.

⁷ Veja-se Tonelli (2013).

⁸ Para um aprofundamento veja-se Gherlone (2018a; 2018b).

⁹ Por um lado, encontramos romances, contos breves, histórias em quadrinhos, roteiros de filmes e de obras teatrais, por outro lado, os estudos mais acadêmicos ligados à relação entre escritura ficcional e “hebridade” feminina.

Além disso, temos casos em que a escritora não viveu a deportação e o confinamento – como, ao contrário, aconteceu com a já citada Liana Millu (*Il fumo di Birkenau*, 1947), a Giuliana Tedeschi (*Questo povero corpo*, 1946), Edith Bruck (*Chi ti ama così*, 1959), Elisa Springer (*Il silenzio dei vivi*, 1997), Fausta Finzi (*A riveder le stelle*, 2006) – mas o medo, a culpa, o exílio, o ato de se esconder e a perseguição mesmo daqueles que se ama. Basta pensar em Elsa Morante, que no conto juvenil¹⁰ “Il ladro dei lumi” (escrito em 1935), condensa no personagem da menina judia – testemunha do crime realizado pelo guardião do Templo Jusvin – o terror da hereditariedade ancestral, dos genes “malditos”, do castigo sem perdão.

Minha mãe, ainda jovem, exilada, tinha um rosto gracioso, carregado de rancor. Em toda oportunidade, golpeava furiosamente a testa com os punhos, e pelas minhas ausências, tinha o hábito de me maldizer, e um hebraico solene, dirigindo-se na direção do Templo aquela expressão derrotada. E eu me atordoava, sabendo que as maldições dos pais e das mães, reproduzidas por ecos, chegam sempre a Deus (MORANTE, 1985, p. 11-12).

E neste terror, como na lúgubre e asfíxiante atmosfera do conto morantiano, resta uma triste angústia para quem carrega estes genes “malditos”, quase um presságio das iminentes leis raciais fascistas, de 1938, e do reestabelecimento do Gueto de Roma, alguns anos mais tarde (1943).

Se pensar, ainda, em Natalia Levi Ginzburg que, evocando sua infância, observa como o “fardo” de ser judia, junto com as posições antifascistas do pai e o fato de não pertencer à Igreja católica, representou uma fonte de sofrimento, algo que definia o fato de ser “uma garota um pouco marginalizada” – como é definida por Italo Calvino, quando se refere a *Tutti i nostri ieri* (1952) – “Não íamos nem à igreja, nem como alguns parentes do meu pai ao templo: não éramos ‘nada’, explicaram-me meus irmãos; éramos ‘mistos’, ou seja, meio judeus e meio católicos, mas no final das contas nem uma coisa nem outra: nada” (GINZBURG, 1992, p. 55). E lembra, em *Lessico familiare*, a condição de discriminação difundida na Itália fascista:

Minha mãe [...] contou um fato que tinha acontecido com o filho de uma amiga sua, muitos anos antes, mesmo antes da guerra e antes da campanha racial. Este menino era judeu, e seus pais o tinham colocado na escola pública; mas tinham pedido à professora para isentá-lo das aulas de religião. Um dia sua professora não compareceu, e em seu lugar havia uma suplente, que não tinha sido advertida, e na hora da aula de religião, ficou maravilhada em ver aquele menino pegar sua pasta e se preparar para sair. – Por que está indo embora? – perguntou. – Vou embora, – disse o menino, – porque eu sempre vou para casa na hora da aula de religião. – E por quê? – perguntou a suplente. – Porque eu, – respondeu aquele garoto, – não gosto de Nossa Senhora. – Não gosta de Nossa Senhora! – gritou escandalizada a professora. – Vocês escutaram, crianças? Não gosta de Nossa Senhora!
– Não gosta de nossa senhora! não gosta de nossa senhora! – agora toda a classe gritava. Os pais foram obrigados a retirar o menino da escola (GINZBURG, 1963, p. 154).

¹⁰ Para um maior aprofundamento veja-se Porciani (2014) e Zangrandi (2014).

É um fardo que se torna ainda mais pesado com a idade adulta quando, depois de três anos de confinamento em Abruzzo, devido a atividades subversivas do marido Leone Ginzburg, judeu e antifascista, Natalia fica viúva e sozinha com os três filhos pequenos, por obra da perseguição nazifascista¹¹. Na poesia “Memória” (1944), observando o corpo de Leone, a escritora vê a vítima do Holocausto, o cordeiro do sacrifício, aquele que parte o pão e derrama o vinho (vv. 4-9).

Levantou o lençol para ver seu rosto,
abaixou-se para beijá-lo num gesto comum.
Mas era a última vez. Era um rosto comum.
apenas um pouco cansado. As roupas eram as de sempre
E os sapatos eram os de sempre. E as mãos
eram as que partiam o pão e derramavam o vinho.

Com a prática da escrita, anedótica ou ficcional que seja, os testemunhos não se perdem no esquecimento do *indizível*, mas, pelo contrário, ganham novo vigor e se transmitem como uma memória transgeracional e cultural. É isto que impulsiona as escritoras de segunda a terceira geração (pensemos em Clara Sereni, Elena Loewenthal e na já citada Helena Janeczek) a continuarem a falar do judaísmo: uma matriz que não coincide necessariamente com a fé religiosa, mas sobretudo com uma “experiência de povo”¹².

A atenção que aqui se deseja dedicar à voz feminina deriva, em primeiro lugar, do fato de que a experiência vivida pelas mulheres nos campos de concentração e, ainda mais em geral, na perseguição antisemita, em parte foi diferente da que os homens sofreram, sendo vítimas de ultrajes que tinham especificamente como *objeto* o corpo feminino:

O paradoxo [...] reside portanto no não querer dividir as vozes da coralidade quando, na realidade, a sensualidade em seu particular era de grande importância na eliminação da raça. Uma sensualidade que era usada como instrumento para negar a condição humana ao feminino das deportadas como portadoras de genes “inferiores” (LUCAMANTE, 2007, p. 81).

Em segundo lugar, deriva da inevitável significação da escrita feminina, que se torna porta voz de um discurso peculiar. E isto vale não apenas para as testemunhas diretas, mas também para suas filhas e netas que falaram da ferida do povo judeu, décadas distantes do Holocausto.

¹¹ Natalia perde Leone em decorrência das torturas impostas a ele pelos nazifascistas, na prisão de Regina Coeli, “em Roma, durante a ocupação alemã, em um gélido fevereiro” (GINZBURG, 1963, p. 160).

¹² Raniero Speelman sublinha que a *proveniência judia* dos escritores italianos inclui experiências heterogêneas do ser “judeu”: “Assim, a literatura ítalo-judaica inclui judeus convertidos como Ettore (Aron) Schmitz [Italo Svevo] e Elsa Morante, e “meio” judeus de mãe cristã, como Alberto Pincherle-Moravia, Marina Jarre e Alessandro Piperno [...] É necessária uma outra observação sobre a religiosidade (frequentemente escassa) dos escritores italianos. De fato, a-religiosos eram tanto os irmãos Rosselli, primos de Moravia, como também Carlo e Primo Levi, visto que limitar-nos a poucos nomes. É famoso, no entanto, o que disse Nello Rosselli, no Congresso de Livorno de 1924: ‘Sou judeu de consciência, sou judeu porque acredito nas memórias judias, sou judeu porque acredito na tradição judia, sou judeu porque acredito nos valores e nos ideais do judaísmo’ (SPEELMAN, 2007, p. IV).

O tema da maternidade e da genealogia, por exemplo, é muito presente nos escritos da segunda e terceira gerações¹³. Como vimos com Helena Janeczek – cujo primeiro livro em italiano, *Lezioni di tenebra*, conta a luta familiar para afastar os fantasmas do não dito frente à recusa da mãe de falar do trauma do campo de concentração – torna-se força motriz para os descendentes compreender o escândalo do mal passeando pelos labirintos das lembranças transgeracionais.

No breve conto “Judeus”, Clara Sereni – escritora romana recentemente falecida, auto definia-se “mais judia por escolha que por destino, mulher não apenas pelas anágrafes” (SERENI, 1998, p. 12) –, escolhe justamente o relacionamento entre uma mulher e uma neta para contar uma história de medo e tabu. Em “Judeus”, encontramos uma garotinha romana (cujo nome não é nunca dito) que, devido aos preconceitos da mãe, vive uma adolescência solitária e triste. Um dia, na escola, lhe é designada Zarfati como companheira de banco, garota inteligente e esperta, sua nova amiga, que posteriormente descobriremos ser judia, e que traz ares de liberdade e leveza à vida da protagonista:

Zarfati era ótima em sugerir novos penteados para os cabelos, um investimento pequeno para trazer novos ares à eterna vestimenta cinza, um sistema engenhoso para se perfumar: ela aprendia a aceitar aqueles presentes de inteligência e não tinha mais inveja dos botões [da moda] de Zarfati, e nem mesmo de suas notas, que eram as melhores.

Continuavam a se chamar pelo sobrenome para garantir as reservas que ainda existiam. Mas juntas, existia o desejo de se constituir de forma semelhante, de modo que as diferenças eram apagadas, enfraquecidas. O mundo grande e retumbante que as cercava ficava fora do território de cumplicidade e segredos em que se moviam: sua ocupação era crescer, e do restante acreditavam não dever se ocupar.

Durante as aulas, começavam a dizer que as duas eram parecidas, a chamá-las de “as gêmeas”: às piadas e brincadeiras respondiam com olhares de cumplicidade, orgulhosas de suas tardes e da intimidade (SERENI, 1995, p. 46-47).

A história se insinua, entretanto, entre as duas garotinhas, e de hoje para amanhã Zarfati desaparece, talvez engolida pelas buscas militares. A protagonista, obstinadamente enclausurada em seu rancor devido ao silêncio súbito, não quer compreender que a diversidade da amiga (*Baruchì barushemà*, a tinha ouvido cantar em hebraico) não é uma afronta, uma traição, uma contradição em suas questões, mas aquilo que a fez ir embora sem despedidas. Com os anos, crescem nela os preconceitos e a rigidez, e agora obtusa e cercada de escuridão, assim como a mãe, podemos vê-la como a avó de uma garotinha. Um dia a neta convida uma amiga para vir à casa e durante a merenda uma *palavra indizível* (“presunto”) traz à tona a ferida aberta:

— Não gosta de presunto? – perguntou, cuidadosa.

[...]

— O que é, qual é o problema? – perguntou ela, enquanto colocava para fora

¹³ Isso vale não somente para as escritoras italianas. Pensando-se em um romance como *As genealogias*, de Margo Glantz (1981).

biscoitos, um pedaço de torta, queijos.

— Nós não comemos presunto, somos judeus.

Um salto na memória, um conjunto de notícias que tinha afastado de si. A súbita e abissal abertura de uma possibilidade, uma explicação, um motivo: as convicções e as defesas de uma vida inteira colocadas em dúvida por uma única palavra: *judeus*.

Devido a esta possibilidade, que nunca tinha aceitado considerar, num instante a vida se confunde, mudando de sentido e de significado: a estrada percorrida apagava as próprias razões, e despertava uma vontade de cores vivas e solares, devastador.

Apoiou com força as mãos sobre o mármore da mesa, agarrando-se às certezas de sempre. Encheu um copo d'água, sorveu em pequenos goles, recuperou lentamente a segurança da voz forte e das decisões que tinha tomado (1995, p. 53-54).

“Judeus” é uma história “ao contrário”, isto é, não de quem sofreu o Holocausto, mas de quem, no fundo, permitiu que acontecesse, talvez involuntariamente, talvez inconscientemente, mas certamente de maneira surda para preservar a própria tranquilidade: é a história de uma memória familiar que se faz memória cultural e continua a transmitir estereótipos e preconceitos associados simplesmente ao medo do *diferente*.

Vemos como em Sereni, e nas autoras mencionadas, o narrar se transforma em ato devido na direção de si – “mais judia por escolha que por destino”, destaca a escritora romana –, seja porque isto tenha espaço como modalidade de escrita autobiográfica, ou porque seja por meio de técnicas narrativas ficcionais, tanto longe quanto próximas no tempo, em todo caso, colocar o preto no branco ajuda a recompor as fraturas, a sobreviver, a sanar aquela “afasia projetiva que cerca os filhos” de quem viveu a experiência da deportação (QUEUERCIOLO MINCER, 2007, p. 132), ou ainda, a lembrar para denunciar. Também para gerar compreensão, amor, consolo, confiança nas fontes espirituais do homem que está também em situação de negação ou de exílio e perda.

GHERLONE, L. Jewish Italian Women Writers between Personal Narratives and Transgenerational Memories. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 177-190, 2018.

Referências

BOCK, G. Racism and Sexism in Nazi Germany: Motherhood, Compulsory Sterilization, and the State. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 8, n. 3, p. 400-421, 1983. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/493983?journalCode=signs>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

BRAVO, A. Presentazione. In: OFER, D.; Weitzman, L. (Cur.). *Donne nell'Olocausto*. Firenze: Le Lettere, 2001. p. ix-xxi.

BROGI, D. Per un nuovo racconto di formazione. In: _____. *et al.* (Cur.). *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*. Roma: Del Vecchio Editore, 2017. p. 09-19.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. Disponível em: <<http://www2.csudh.edu/ccauthen/576F10/cixous.pdf>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

FARNETTI, M. Definire il fantastico femminile. In: RIMONDI, G. (Cur.). *Nuova prosa: quadrimestrale di narrativa. Definire il fantastico*. Milano: Greco & Greco, n. 34, p. 237-246, 2002.

_____. Empatia, euforia, angoscia, ironia: modelli femminili del perturbante. In: CHITI, E.; FARNETTI, M.; TREDER, U. (Cur.). *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi, 2003. p. 9-22.

GHERLONE, L. Letteratura di frontiera. Un caso didattico per l'Argentina. *La Nuova DITALS Risponde 2*. Siena: Università per Stranieri di Siena/Centro DITALS, 2018a (no prelo).

_____. Prólogo. In: CAMPOS BUSTOS J. L. *Errancia. Migrantes y vagamundos judíos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2018b (no prelo).

GINZBURG, N. *Lessico familiare*. Einaudi: Torino, 1963.

_____. *Opere. Vol. 2*. Milano: Mondadori, 1992.

IRIGARAY, L. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

JANECZEK, H., *Lezioni di tenebra*. 1 ed. 1997. Parma: Guanda, 2011.

_____. Idee della madre. In: Brogi, D. *et al.* (Cur.). *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*. Roma: Del Vecchio Editore, 2017. p. 157-173.

KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

LUCAMANTE, S. Non soltanto memoria. La scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 77-95. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29209>>. Acesso em: 24 set. 2018.

MANETTI, B. Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres. *California Italian Studies*, v. 5, fasc. 1, p. 526-549, 2014. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/50f7w5k3>>. Acesso em: 24 set. 2018.

MORANTE, E. Il ladro dei lumi. In: _____. *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi, 1985. p. 11-17.

PACELLI, L. Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria. In: Lucamante, S. et al. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 3. Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008. p. 19-33. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/294532>>. Acesso em: 24 set. 2018.

PORCIANI, E. Percorsi diegetici e tematici della scrittura giovanile di Elsa Morante. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, v. 21, p. 157-172, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/48731>>. Acesso em: 24 set. 2018.

QUERCIOLO MINCER, L. Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah: strategie del ritorno fra memoria ed oblio. *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek e *Lo zio Coso* di Alessandro Schwed. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 129-136. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29205>>. Acesso em: 24 set. 2018.

SERENI, C. Ebrei. In: _____. *Eppure*. Milano: Feltrinelli, 1995. p. 43-55.

_____. *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli, 1998.

SERKOWSKA, H. La Shoah ha un genere? Il caso di alcune scrittrici ebrei di lingua italiana. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. 201-216. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/294531>>. Acesso em: 24 set. 2018.

_____. (Cur.). *Tra storia e immaginazione: gli scrittori ebrei di lingua italiana si raccontano*. Cracovia: Rabid, 2008.

SPEELMAN, R. Introduzione. Particolarità e ricchezza della letteratura italoebraica. In: SPEELMAN, R.; JANSEN, M.; GAIGA, S. (Cur.). *Italianistica Ultraiectina vol. 2. Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. p. i-xx. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/29217>>. Acesso em: 24 set. 2018.

TONELLI, N. (Cur.). *Per una letteratura delle competenze*. Torino: Loescher Editore, 2013.

ZANGRANDI, S. Trasfigurare il mondo con la fantasia. Tracce fantastiche nella narrativa breve di Elsa Morante e Anna Maria Ortese. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, v. 21, p. 215-232, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/48735>>. Acesso em: 24 set. 2018.

Recebido em: 05 out. 2018

Aceito em: 03 nov. 2018

Às cegas: intertextualidade e leitura da memória literária

MARCELO FRANZ*

RESUMO: Este estudo analisa as formas como ocorre a intertextualidade no romance *Às cegas* de Claudio Magris (2009). É possível notar, no texto do autor italiano, o intenso diálogo com obras clássicas da literatura mundial, referidas de modo complexo na experiência memorialística do narrador protagonista, Salvatore Cippico. A rememoração de seus atos – situados em contextos históricos que são descritos criticamente – é, ao mesmo tempo, fortalecida e confundida pela rememoração de suas leituras formadoras. Em variados sentidos, o intertextual se revela, por vezes de modo dramático, a experiência da “memória da literatura”, termo consagrado pela teorização de Tiphaine Samoyaut e que orienta a nossa compreensão do romance de Magris.

PALAVRAS-CHAVE: *Às cegas*; Claudio Magris; Intertextualidade; Memória.

ABSTRACT: This study analyzes how intertextuality works in the novel *Às Cegas*, by Claudio Magris (2009). It is possible to note in the text of the Italian author the intense dialogue with classic works of world literature, referred to in a complex way in the memorialistic experience of the protagonist narrator, Salvatore Cippico. The remembrance of his acts — situated in historical contexts that are critically described — is at the same time strengthened and confused by the remembrance of his formative readings. In various senses, intertextuality is sometimes dramatically the experience of the “memory of literature,” a term embodied in the theorizing of Tiphaine Samoyaut and which guides our understanding of Magris’s novel.

KEYWORDS: *Às cegas*; Claudio Magris; Intertextuality; Memory.

* Curso de Letras – DALIC – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – Campus Curitiba - 80230-901 – Curitiba – PR – Brasil. Email: mfranz4390@gmail.com

A intertextualidade é sempre uma iniciativa criativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras coligadas – justapostas ou superpostas – pelo leitor. Ativa-se por meio disso um conjunto de experiências potencialmente “memorialísticas”, na medida em que são, para o autor e para o leitor, recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, que acabam por ser ressitoados semanticamente pela leitura do presente.

Segundo Julia Kristeva, “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAULT, 2008, p. 15). Disso deduz-se que, mais do que uma escolha sujeita ao estilo do autor, mais do que o resultado de uma “influência” assumida por ele, a intertextualidade é inerente a todo ato de criação. Todo texto se alimenta de outros, alheio à vontade ou à consciência de quem o crie, já que a própria inserção do criador num contexto cultural o torna beneficiário de um repertório de invenções anteriores que inviabilizam, em regra, qualquer originalidade. No mesmo sentido, ao leitor é impossível ler uma obra literária como única no mundo, sem que faça, sabendo disso ou não, relações com suas experiências de vida e de leitura. Em suma não há composição textual pelo autor sem que se ative uma rede de memórias do já criado (que é relido). Não há produção de sentido pela recepção sem que se ative uma rede de memórias do lido (que é recriado).

A relação que se pode estabelecer entre intertextualidade e memória é tomada por Tiphaine Samoyault (em *A intertextualidade*) com intensa curiosidade, quando ela define o núcleo gerador das práticas intertextuais no que define como “memória da literatura”, que consistiria na retomada inexorável do que antes se escreveu (e se leu). Um interessante ponto de convergência desse processo intertextual/memorialístico radicado na experiência de recepção criadora é a representação literária do ato de ler e as consequências advindas dele. Este é, se não for peremptória a observação, o momento em que, numa introversão metalinguística, a ficção se põe a refletir – no plano do enredo - sobre o que lhe é próprio em termos de procedimento e comunicação, reproduzindo e tematizando de modo amplificado o que há de complexo nessa comunicação e na memória leitora que lhe dá base.

Além das representações conjugadas da memória e da leitura (e em intenso diálogo com elas), o romance *Às cegas*, de Claudio Magris (2009), se abre a complexos entendimentos que incluem do debate histórico à atualização de aspectos de mitos gregos, passando por um experimentalismo narrativo que por vezes nos transtorna. Porém, independentemente dos eixos temáticos que se pudesse citar – e são muitos – o fulcro da diegese, variada nas suas ocorrências e desdobramentos é a apresentação e, por meio dela, a construção subjetiva do narrador, erigido em sua confusa individualidade a partir do que conta e do ato de contar.

Notamos, a princípio, a aparente intenção, da parte do narrador, de iluminar aspectos de sua vida presente por meio do acerto de contas ou do retrospecto de suas vivências rememoradas. Mas esse intento é vivenciado como um desafio e um fardo. Descrito como um velho com sintomas de esquizofrenia, internado na clínica de Barcola, em Trieste, Salvatore Cippico interage no presente da narrativa apenas com o Dr. Ulcigrai, e lhe conta

uma história que teria sido a da sua vida, numa aparente suspensão da ação atual, em que pouco há além da fala do protagonista e eventuais manifestações do interlocutor, referidas de modo indireto pelo narrador. Essa narrativa é embaralhada a fragmentos dispersos (e sobrepostos de modo complexo) de outras histórias, usadas como veículo de iluminação, pelo viés do simbólico ou do substitutivo, do que foi a trajetória do sujeito que fala.

Reitera-se, desse modo, o que é comum a muitos romances modernos centrados num único narrador personificado dando-se a uma experiência intimista. À sua maneira, sobretudo no plano da organização formal do tempo da ação, em que se nota, por vezes, o uso do fluxo de consciência, o livro de Magris, apesar de sua contemporaneidade, se aproxima de certas criações do romance de introspecção psicológica de influência freudiana e bergsoniana, tão comuns em certa ficção do começo do século XX¹.

Por meio da autorrevelação intentada pelo narrador, parafraseando o que se lê em Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, o que se quer contar é “quem foi que foi que foi o ativista político Salvatore Cippico” (ROSA, 1994, p. 494). O caráter reiterativo dessa frase, que no romance rosiano é dita por Riobaldo para justificar sua narração, tem o poder de sugerir uma espécie de reverberação das possibilidades identitárias que ecoam no relato do sujeito multiplicado que se quer revelar. Assim é no livro de Rosa². Assim é no livro de Magris. Essa multiplicidade indefinida da(s) personalidade(s) do narrador, criação e criadora de uma narração que se nega a ter uma organização unitária do conteúdo narrado, é um recurso para a evidência, no desenvolvimento do testemunho irregular do narrador, do indivíduo plural que disso emerge.

Visto assim, o texto se escora num processo paulatino de criação de um eu a partir do processo narrativo. Mais do que o importantíssimo ato em si de falar e falar e, por meio disso, conhecer-se e dar-se a conhecer ao narratário – que se consubstancia na figura pressuposta do próprio leitor empírico – o que nos interessará oportunamente -, nota-se que a forma básica de interação entre falante e ouvinte é a da narrativização dessa vida a ser revelada em suas peripécias. Mais do que se enredar nas malhas do discurso, o que já seria em si, na sua estrutura formal, útil ao processo de conhecer-se, o narrador intenta uma diegese criadora de um sujeito em que se articule a dispersão das suas experiências.

Trata-se de um relato falado de teor memorialístico que se abre, por opção de quem o faz, a uma hipótese de ficcionalização da figura do eu, porque a verdade das experiências

¹ Segundo Salvatore D'Onofrio, fugindo do realismo social: “O romance do fluxo de consciência tem por intuito a exploração da alma humana, tentando desvendar os mistérios da presentificação da memória, do subconsciente e do inconsciente. [...] Sigmund Freud e o advento das teorias psicanalíticas propiciaram a florescência de narrativas de cunho intimista, voltadas para a indagação sobre as aspirações mais recônditas do ser humano, os sonhos e os desejos loucos, as frustrações, o tempo existencial e o espaço vital. [...] O pressuposto filosófico, que sustenta por baixo essa corrente estética, é o pensamento de Henri Bergson de que os dados da consciência não constituem uma categoria estática, mas fluem constantemente como uma correnteza. Ações, ideias, sentimentos e sensações do tempo presente misturam-se com a memória do passado e com as aspirações do futuro” (D'ONOFRIO, 1997, p. 437).

² Rosa é um autor admirado por Magris e citado sempre com interesse em algumas de suas entrevistas – como a que deu a Betty Milan, para a Folha de São Paulo (MILAN, 2002) – e no posfácio de A Cultura do Romance (MORETTI (Org.), 2010, p. 1024).

vividas é vista de saída como inalcançável ou intraduzível pelos recursos da denotação. O ato narrativo vai, portanto, na direção de um relato com traços ficcionais que tanto podem ser meramente reparadores dos aspectos impróprios ou irrelevantes do que se quer contar (como a seleção dos melhores momentos, que há em qualquer relato autobiográfico) como podem ser substitutivos, por analogia, simbolização, similitude ilustrativa, revelando, em tese, um eu conotativo, uma entidade confusamente poética que emerge de discurso do narrador para representá-lo de modo cifrado.

Assim, há na narrativa a criação de um Cippico “outrado” para que, por via indireta, esse “outro” revele melhor o “mesmo”. É o diferente usado para criar o efeito de igualdade. De todo modo, o que Cippico quer é revelar-se (sem deixar também de se confundir, confundindo-nos) com uma rememoração de vivências aventureiras desenhando, por escolha sua, um perfil construído por uma série de desastres e grandes feitos que, ao fim, o constituem como personagem de si mesmo em seu relato ao Dr. Ulcigrai.

O relato oral do protagonista expressa e assume a consciência da representação narrativa, da arquitetura textual, pensada como obra em processo, o que é exemplificado pelas vezes em que Cippico se desculpa com o Doutor por não estar sendo claro ou coerente, o que demonstra que ele gostaria de poder ser assim. Nesse exemplo, ele diz ter o desejo de

Uma resposta firme e segura, no essencial; às vezes, admito, um tanto confusa nos detalhes. Mas o que fazer com esse vaivém, com tantas coisas que se amontoam, anos e países e mares e prisões e rostos e fatos e pensamentos e mais prisões e rasgados dos céus de uma noite de onde o sangue escorre em fluxos e feridas e quedas... E a vida, tantas vidas, não é possível mantê-las juntas (MAGRIS, 2009, p. 09–10).

Ele tem, por certo, um modelo de narrativa, um parâmetro a seguir e em torno do qual organizar a história que conta, algo que, por vezes, lamenta não poder alcançar.

O fato de suas memórias serem faladas e não escritas – como as de Bentinho (em Dom Casmurro, de Machado de Assis) ou Paulo Honório (em São Bernardo, de Graciliano Ramos), outros narradores memorialistas, que se assumem como “escritores” - não tira a “textualidade” literária pressuposta (e almejada por ele) de seu narrar. Nisso seu procedimento é parecido com o de Riobaldo, que também apenas fala com o Senhor em Grande sertão: veredas. O parâmetro organizador de seu relato é o da narrativa oral, que pode ser diegeticamente complexa, envolvendo estratégias de composição da ação e desenho dos personagens que têm por meta, tanto quanto a narrativa escrita, criar os efeitos no receptor que lhe permitam fruir, compreender e ressignificar o que recebe, conforme nos leva a inferir a reflexão de Walter Benjamin sobre a figura do narrador ancestral e sua narração eminentemente falada (BENJAMIN, 1985, p. 187).

Mas o relato do vivido por Cippico não seria o mesmo sem a assunção, por ele, da importância decisiva da leitura, a ponto de, em muitos momentos, ele confundir-se com os personagens literários que cita dos livros que leu. Isso é tão forte que, no quadro geral do debate sobre o ler no romance de Claudio Magris, uma das entradas de análise mais oportunas é a do entendimento da representação ficcional de atos de leitura. Antes de observarmos

como isso se dá na sua criação, cabe uma verificação dos modos como o ato leitor costuma ser ficcionalizado.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no livro *A formação da leitura no Brasil*, são variadas as formas de representação ficcional do leitor na tradição de romances desde o século XVI. Algumas delas são híbridas. Destacamos as que, por sua complexidade, nos parecem as mais relevantes. Há, em geral, duas opções básicas de “inclusão” do leitor real, receptor empírico da obra, no corpo da ação narrada, sendo que os ficcionistas podem conferir a esse leitor diferentes graus de personificação, individualidade e participação efetiva na trama. Muitos romances do século XIX, aparentemente inspirados nos procedimentos usados pelo folhetim para alcançar a “fidelização” do leitor, consideram a existência concreta de uma recepção, à qual se voltam de modo sutil e ameno, buscando a “condução” da leitura por meio de breves revisões do que já foi contado – para o leitor não perder o fio dos acontecimentos – ou de comentários em que se toma o leitor como um amigo com o qual se mantém relativa intimidade, o que não impede que a voz narrativa seja também bastante tutelar, no sentido de facilitar ao máximo, pelo recurso da redundância, a vida de quem lê. É o que se vê, por exemplo, no tipo de interação que o narrador pressuposto mantém com o leitor nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

A outra forma, mais moderna, de inclusão do leitor real, tornado personagem e narratário explícito do texto, é a que se vê em textos nos quais se procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de “escrita” literária. A inclusão, nesse caso, é feita de invectivas e interpelações ao leitor, como as que usam os narradores-personagens como Brás Cubas (das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis), e Rodrigo S.M. (de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector), identificados, nos enredos, como escritores em processo de criação, revelando a materialidade dessa operação, o que é decisivo para o tipo de interação que querem estabelecer com o receptor. Esse narrador- personagem (enquanto “autor” parece negociar com o destinatário modos de viabilizar o pacto ficcional, que é, assim, desmascarado em seu caráter de representação, com a assunção, pelo texto, de que o leitor é parte importante no processo de composição dos significados, algo que o narrador-autor simula controlar, sugerindo, contudo, de modo irônico, que esse controle não é plenamente possível. As invectivas querem estabelecer esse pressuposto comando assumido por quem narra, mas são também parte de um jogo de trapaças que cabe à recepção compreender e dele participar. Esse jogo se sustenta na remissão do leitor a um entre-lugar ambíguo, na fronteira da ação inventada (da qual o personagem-autor é procedente) com a realidade externa (da qual ele mesmo, leitor, é parte, com as atitudes concretas de realização do sentido que lhe cabe assumir, sob a “indicação” do texto).

Embora não se possa considerar uma forma evidente de “inclusão” como as que citamos acima, outro modo clássico de representação literária do leitor é aquele em que se procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de leitura, sendo o personagem protagonista – não necessariamente um narrador – caracterizado, entre outras coisas, mas com grande destaque, como alguém que lê e tem sua vida marcada por isso. É o que se vê na descrição de figuras como Alonso Quijano (*Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes),

Emma Bovary (Madame Bovary, de Gustave Flaubert), Policarpo Quaresma (Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto) e Visconde de Sabugosa (Sítio do Pica-Pau Amarelo, de Monteiro Lobato). A comunicação efetiva com o leitor real, externo ao texto, não é, como em outros casos, explícita. Mas, por meio da ação narrada, está subjacente uma eventual “mensagem” a quem lê, pela maneira como se descreve a interação do personagem com o que lê, o que pode carregar, o sentido ilustrativo de uma situação. Mas essa modalidade de retrato do leitor e da leitura, no que tem de metaliterário, também pode se abrir a discussões como a da construção do significado, as condições concretas da experiência leitora situadas contextualmente e ficcionalizadas pelas obras, os suportes e ambientes de leitura, servindo também para ilustrar aspectos históricos dos atos de leitura ou as diferentes visões da sociedade – retratadas literariamente – sobre esses atos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 14 a 56).

Nas ocorrências de interpelação ao leitor externo, o narrador, enquanto prepara – e mostrando como prepara – um texto, cria as condições e interfere na mecânica de uma leitura a se fazer, monitorando a eventual ação do leitor empírico. Já nos enredos protagonizados por personagens leitores, se reporta a experiência de uma leitura já feita e os impactos que ela pode ter tido em quem a fez, sendo essa leitura em geral nomeada: Alonso Quijano leu novelas de cavalaria. Emma Bovary leu folhetins. Policarpo Quaresma leu a História do Brasil. Visconde de Sabugosa leu a Enciclopédia. Essa nomeação enseja um tipo de intertextualidade usualmente apenas anotada de modo “paratextual” (GENETTE, 1982, p. 09). Mas, sobretudo nos casos dos textos de Cervantes e Flaubert, graças à profunda transformação do personagem leitor pelo que lê, têm-se uma revisão judicativa do conteúdo lido e citado, configurando uma forma mais complexa de diálogo intertextual, que Gerard Genette chama de “hipertextual” (isto é, um texto derivado de um anterior por transformação direta ou indireta) (GENETTE, 1982, p. 11–12)³. É o que explica o fato de Dom Quixote poder ser lido como uma paródia das novelas de cavalaria medievais.

Retornemos ao caso do narrador de *Às cegas*. Observa-se que seu intento, embora não se valha da escrita, é correlato ao de alguém que, a duras penas, escrevesse, sob o impacto torturante do interrogatório a que é submetido, sobre o que foi sua vida, procedendo um mergulho memorialístico à busca de cenas e referências do que viveu. Veja-se essa sequência:

Um pouco e ordem, concordo, estava justamente para dizer isso, até porque do contrário quem se perde sou eu. Mas não é culpa minha; com todas essas perguntas que se amontoam, as respostas também se embaraçam, porque a cada

³ Gerard Genette, em *Palimpsestes*, trata da chamada “literatura em segundo grau”, a que se cria a partir de outros textos. O autor opta por chamar de “transtextualidade” – isto é, a transcendência textual do texto – a presença efetiva de um texto em outro. Dentro do escopo desse conceito, Genette aponta cinco hipóteses de relações transtextuais, expostas, em sua obra em ordem crescente de abstração. A intertextualidade seria a relação de primeira na ordem, de co-presença entre textos. A segunda delas é a paratextualidade, relação periférica que a obra literária mantém com o paratexto (título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, introduções etc.) de um outro texto. A terceira relação é a metatextualidade, que estabelece uma relação crítica entre os textos, por meio de um comentário. O metatexto traz em si um juízo de valor, explícito ou implícito. A quarta relação é a hipertextualidade, em que um texto se estrutura – a ponto de se transformar – em função de outro. A quinta relação, a mais abstrata e implícita, é a arquitecualidade, baseada em analogias formais que se estabelecem entre os diversos textos que possuem elementos comuns, no âmbito do gênero (GENETTE, 1982).

vez eu preciso pensar, e quando respondo, já chegou outra pergunta, e assim pode parecer que respondo de qualquer jeito. De resto, essa é a técnica de todos os interrogatórios (MAGRIS, 2009, p. 39).

A fala é seu recurso, mas há uma mínima pretensão de ordem e “literariedade” em seu proceder narrativo, mesmo que ele não consiga mapear seus atos a ponto de dar uma unidade de ação, porque é vítima do esquecimento, dos traumas vivenciados e da loucura. Porém, há de sua parte a consciência – sentida como pressão – de que seu texto oral se volta a uma recepção, que em muitos momentos ele interpela. Se assim o entendermos, veremos possibilidades de contrastes entre Cippico e outros narradores-autores-memorialistas clássicos da literatura.

Enquanto, por exemplo, Brás Cubas interpela um leitor a quem seu relato, num projeto de livro, poderia interessar, Cippico, sem pretender um livro, dirige-se a quem lhe pediu o relato, em tese seu “leitor” de primeira instância, o Dr. Ulcigrai. Porém, nota-se que as invectivas a esse leitor, agravadas pelo tipo de relação que mantém e pelo jogo de forças que a caracteriza, são tão agressivas quanto as que Brás Cubas dirige aos leitores em suas memórias póstumas. Há, da parte de Cippico, a provocação, a ironia, o desdém e a dissimulação como tônicas de sua conversa com o persistente psiquiatra que quer conhecê-lo. Os excertos abaixo exemplificam o teor da relação que eles mantêm a partir da narração de Cippico:

O decisivo, doutor Ulcigrai, é que eu possa responder nitidamente às suas perguntas pleonásticas no que diz respeito ao essencial, porque sei quem sou, quem era, quem somos (MAGRIS, 2009 p.11).

O fato é que o prontuário está no arquivo e na minha cabeça, embora o senhor ache que possa conter e explicar minha cabeça [...] Com que ar satisfeito o senhor está lendo doutor, até parece que são dados seus, nem se dá conta das partes apagadas ou retocadas (MAGRIS, 2009, p.11-12).

Mas o que isso tem a ver, por que me pergunta agora sobre Blasich, essa é outra história, não tenho nada a ver, deixe-me respirar, não me confunda, já estou bastante confuso sozinho, como todos, aliás... (MAGRIS, 2009 p. 15).

O narrador parece se incomodar com qualquer interferência ou dúvida do ouvinte, e se regozija da possibilidade de ludibriá-lo, conduzindo a narração por espaços em que o receptor se perca ou tenha do que está ouvindo uma impressão enganadora. Além disso, há o blefe, a recusa a uma ordem facilitadora do trajeto (e do trabalho clínico) do seu ouvinte.

Num plano mais geral, parecida com essa é a postura do livro de Claudio Magris em relação ao leitor empírico, não para que este seja doutrinado, castigado ou rebaixado, mas para que compreenda, com a mesma perplexidade do Dr. Ulcigrai, que a história de Cippico, homem-síntese, emblema de um século e da ideologia de libertação social que, nas suas contradições, mais animou o pensamento e a ação política desse tempo, não pode ser captada por um fio narrativo unitário e linear, porque a pluralidade (às raias da despersonalização esquizofrênica) é o seu signo maior. Há uma coincidência entre a adoção desse procedimento em seu romance e a afirmativa de Claudio Magris no ensaio/posfácio da coletânea *A cultura*

do romance, anteriormente mencionado. Segundo o ensaísta Magris, o romance moderno, definido como projeto do que Hegel classificou, no século XVIII como “prosa do mundo”,

comporta a sensação concreta – que sempre irá aumentar até se exasperar em nossos dias – de uma mutabilidade vertiginosa de tudo o que se mostrava – ao menos em relação ao tempo histórico do homem – como eterno e imutável. O próprio homem, pouco a pouco – ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser -, surgirá mutável em sua essência, e mutáveis surgem, por conseguinte, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza. [...] O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão (MAGRIS, 2010, p. 1018).

Esse romance radicalmente inovador e destruidor das estruturas narrativas é impensável sem a transformação do real e mais ainda da subjetividade que surge no mundo moderno; sem o processo de fragmentação e decomposição que invadiu todos os campos (MAGRIS, 2010, p. 1023).

Em outro sentido, *Às Cegas* traz também, e com destaque, a figura de Cippico como representação de um leitor contumaz, amparado pela leitura no processo de fala de sua história ao Dr. Ulcigrai. Antes se mencionou o difícil relacionamento de Cippico com seu interlocutor e se disse que a intenção de enganar é um de seus procedimentos. Não é por vilania que ele lança mão disso. Aliás, ainda que fosse, homem velho, alquebrado pela doença e pelas aventuras, acostumado, pelas perseguições, a criar personas diante de eventuais torturadores, Cippico estaria justificado, e sua irritação diante das perguntas do médico seria uma forma de resistir. Mas o recurso do enganar parece vir de sua incapacidade de, em muitas ocasiões, ter acesso à verdade do que viveu.

No limite entre delírio e memória, no afã de construir símbolos suficientes à expressão da sua verdade, e não a que ele imagina que o Dr. Ulcigrai, com suas perguntas, quer ouvir, Cippico se torna um embusteiro por necessidade expressiva, que também é necessidade existencial. Trata-se de um embuste penoso, porque os retratos falsificados que dele emergem carregam, no seu negativo, a vida que poderia ter sido (ou que se desejou que fosse) mas que de fato não foi. Todavia, mesmo “não sendo”, a vida descrita, no que tem de ilustrativo e similar, é uma via de acesso oblíqua à vida que houve.

O exemplo mais evidente disso, cujos detalhes aprofundaremos depois, é a criação, por Cippico, de um “heterônimo” que ele diz “ser”, o dinamarquês Jorgen Jorgensen. Por vezes, na leitura, ficamos com a impressão de que a insistência em se apresentar como sendo essa figura é parte do que chamamos de embuste (se não for birra) diante do médico que o atende, já que não faria sentido ele assim se apresentar. Jorgensen, personagem histórico de perfil um tanto lendário, foi um típico explorador marinho do século XIX, que esteve em expedição – a serviço da coroa britânica - em diferentes continentes, no auge do colonialismo. Sua façanha mais renomada é a exploração da Tasmânia, onde morreu. Não poderia, portanto, estar no sanatório de Barcola em Trieste, no final do século XX, conversando em italiano perfeito, com um médico que capta sua fala num gravador e toma nota de seus dados num computador. O enredo, nessa parte muito confuso, indica que Cippico teria tomado conhecimento de Jorgensen lendo as biografias do navegador.

Porém, mais do que birra, o heterônimo construído é um exemplo de delírio compensador, de loucura que em si contém a cura, já que, mesmo não tendo a princípio nada a ver com o eu de Cippico (algo que, a rigor, ele não alcançará plenamente), é uma representação utilitária, tomada de empréstimo dos livros, e na qual ele se aferra para, de modo descontínuo, representar-se.

A memória corrompida ou acessada com dificuldade é algo que o incomoda, não só porque eventualmente haja em sua intenção de relato um saudosismo com pretensão de restaurar o vivido, mas porque o está diante de um interlocutor ansioso por seu testemunho e que depende dessa rememoração para compor o seu perfil de paciente. O fato é que em situações como a descrita no capítulo 3 de *Às Cegas*, a fala do protagonista constrói – por ser isso uma saída possível diante da pressão sofrida – um relato que sobrepõe fatos rememorados e lembranças de leituras, e o fio da verdade, se houver, deve ser procurado no intrincado jogo dos símbolos.

Em sua narração – embora ainda estejamos nas páginas iniciais do livro – já bem tumultuada, Cippico se volta à descrição do que se passou numa manhã triestina do final dos anos 1940, época em que sua bagagem de experiências de aventureiro já continha a participação na guerra civil espanhola (como parte do Quinto Regimento, lutando junto com os republicanos), a prisão no lager de Dachau e clandestinidades e exílios em diferentes locais, por sua militância (iniciada talvez nos anos 1920) em favor do Comunismo. Embora frequentemente se mostrem embaralhadas, as datas, mencionadas de modo esparso pelo livro, têm a sua importância. A princípio, é fácil observar a atitude indiferente de Cippico em relação a elas, como se quisesse afirmar e defender diante de quem o interroga uma total independência em relação aos dados do que recorda, indo e vindo no fluxo das ações rememoradas, no emboalo da sua loucura ou da sua intenção de trapacear com o Dr. Ulcigrai. Porém, como veremos adiante, a datação como aparece no livro é útil para a possível aproximação de *Às Cegas* a um tipo muito característico – e influente a partir de meados do século XX – de intersecção entre memorialismo e ficção, alimentada pela análise, em geral subjetiva, de dados da História: o romance de testemunho, com o qual a forma do relato de Cippico dialoga de modo tenso e contraditório.

Além disso, a data dos acontecimentos narrados no capítulo 3 é importante por fazer referência a um momento da atuação política de Cippico que representa um ponto de virada em sua consideração sobre a ideologia que abraçou e, mais que tudo, sobre as formas concretas de viabilização, no exercício do poder, dos ideais da revolução que sempre defendeu. Inicia-se nessa época nos partidos comunistas do mundo inteiro um repensar autocrítico – um tanto constrangido e, ao mesmo tempo, reprimido pelo discurso dos comitês centrais – que ganhará força nos anos 1950 com os movimentos de distensão assumidos por Nikita Krushev na URSS, que incluirão admitir e divulgar o óbvio: que nos anos em que governou, Stalin implantou uma sangrenta ditadura, cujo símbolo maior eram os Gulags, prisões de trabalhos forçados na distante Sibéria, onde os oponentes do regime – julgados fora das noções elementares de direito – eram levados para, na hipótese de sobreviverem, ficarem para sempre marcados pelo sinal da força do estado. A essas evidências se oporá, na mesma época, o discurso de mobilização crescente da militância comunista mundo afora, baseada

na necessidade de derrotar a força do sistema capitalista (também ele desumano) lutando em frentes da Ásia (Coréia do Norte, China e, mais tarde, sudeste asiático) e da América Latina (Cuba). O sucesso de iniciativas revolucionárias nessas frentes e o ânimo que injetaria na militância calariam, em muitos casos, as vozes de denúncia das atrocidades do regime comunista na URSS e no leste europeu. Mas esse período, de fato, impõe um sinal de alerta que o personagem-protagonista de *Às Cegas* parece ter compreendido por meio de uma experiência de perda crescente da inocência, que se inicia naquela manhã, na Via Madonina, a caminho da sede do partido em Trieste, onde o aguardava, para uma reunião, o recém-empossado secretário local, o professor de cultura clássica Blasich.

Existe o uso simbólico, pelo texto, de uma imagem de “iniciação” a que Cippico se submete, que situa o início de uma grande aventura e que, a partir da sua enunciação, pela rede de analogias que tece nesse capítulo, iguala a experiência de Cippico à de Jasão, herói argonauta que será apresentado como possível projeção substitutiva das suas vivências rememoradas a partir desse ponto. Indo para a reunião naquela manhã chuvosa, Cippico se abrigava como podia sob toldos e marquises da Via Madonina, até que trombou com uma velha, que segurava num saco meio rasgado o que parecia ser um tapete de feltro ou lã amarela, quase dourada. A velha lhe pede ajuda para atravessar a rua, e ele se dispõe a atendê-la. Porém, no meio da travessia, a enxurrada, que já vinha forte, se acentuou com o estouro de um bueiro, tornando a rua um pequeno córrego de água marrom. Para piorar a situação, ao tentar proteger a senhora, Cippico pisa em falso, torce o tornozelo e perde um pé de sapato na correnteza. Ainda assim, termina a travessia carregando a velha que, em agradecimento, lhe diz umas palavras, que ele não ouve direito, e some, levando seu tapete dourado, já sem o saco, que se perdeu nos movimentos da travessia. Mas ele repara que “seus olhos ardiam um fogo negro, doce e vulgar” (MAGRIS, 2009, p. 34), quase como um mau agouro.

A chegada à sede do partido e a conversa com Blasich acontecem com o atrapalhado herói da revolução em estado lamentável, molhado, machucado e calçado só com um pé de sapato. Mas de algum modo, a difícil travessia do inesperado rio que se formou na chuva daquela manhã prenuncia, com os mistérios e símbolos que a envolvem, que ele se encaminha, na verdade, para um outro estágio (ou uma outra margem) da sua experiência, e que o Cippico que se despede da misteriosa senhora e vai, a partir dali, em atrapalhado caminhar inseguro, meio calçado, meio descalço pelo mundo, não é o mesmo de antes do contato com aquelas águas.

A cena da travessia e do transporte da velha remete a uma passagem do mito dos Argonautas, cuja forma literária mais bem-acabada é a descrita por Apolônio de Rodes, na epopeia *As Argonáuticas*, do século XVI antes de Cristo. No primeiro canto desse poema, o jovem Jasão, príncipe herdeiro de Íolco, retorna de seus estudos de medicina no monte Pélion, onde fora aluno do Centauro Quíron. Sua volta se faz necessária por que o trono de seu pai, Esão, havia sido usurpado por seu tio, Péleas. Sabendo do risco que corria, Jasão decide chegar sem se anunciar, disposto a ter, em ocasião oportuna, uma conversa com o tio. Porém, antes de entrar na cidade, à margem do rio Anauro, Jasão é abordado por uma velha, que lhe pede que a transporte para o outro lado. Na travessia ele perde um pé da

sandália que calçava. Na hora dos agradecimentos e da despedida, a velha se transfigura: era, na verdade, a deusa Hera disfarçada, testando a benevolência e a coragem do herói. Depois de prometer-lhe que o protegeria em todas as suas iniciativas, sem especificar quais, ela desaparece, deixando um sinal de bons presságios (CALDAS, 2010).

Já em Íolco, Jasão é visto de passagem, sem ser reconhecido, pelo rei quando este se dirigia para um momento de oração. O fato de vê-lo sem um dos calçados incomoda profundamente Péleas, já que lhe traz a lembrança de um oráculo que lhe previra problemas e perigos trazidos por um homem calçado daquela maneira. O encontro dos dois acontece cinco dias depois, e o mal-estar permanece por Jasão continuar calçado só com uma sandália. Quando ele fala da reobtenção do trono, o rei não lhe nega categoricamente, mas tergiversa, falando-lhe do oráculo, das coisas do destino e do previsto perigo que estaria por passar, com a necessidade de combatê-lo. Péleas pergunta-lhe ironicamente algo como: “no meu lugar, o que você faria?” Jasão pondera que se fosse imposto um desafio ao portador da ameaça como preço da obtenção do que este pedia, tudo se resolveria. Se vencesse o desafio, o ameaçador teria o direito de ter o seu pedido atendido. Se não vencesse, o perigo estaria naturalmente afastado, já que ele não representaria uma ameaça tão grande assim, incapaz que foi de passar por um teste.

E que desafio poderia ser indicado nessas condições? Inspirado pela deusa Hera (e aparentemente sem saber o que fazia), o próprio Jasão sugere a busca do velocino de ouro⁴, sob posse do terrível rei Eetes da Cólquida, reino bárbaro do oriente. Péleas estranha a sugestão, já que esta era vista como a mais inalcançável das missões, na busca da qual muitos já haviam morrido. Além da distância, que pressupunha uma viagem perigosa pelo mar, havia o risco relacionado à selvageria dos cólquidos e à fúria do dragão que, em uma floresta, guardava o velocino. Por esses motivos, dando como certo que seria impossível seu sobrinho alcançar o que ele mesmo havia sugerido, o rei lhe atribui essa tarefa como forma de resgatar o trono.

Imbuído da missão imposta, e contando com a inspiração divina, Jasão toma duas iniciativas decisivas para a conquista: convoca um plantel de heróis, guerreiros e semideuses vindos de todas as partes da Grécia para ajudá-lo (figuras como Admeto, Hércules, Orfeu, Pólux e Castor) e constrói o mítico navio Argo, idealizado sob a inspiração da guerreira

⁴ Como todos os mitos gregos, o que se relaciona ao velocino envolve vários personagens e incidentes que o antecedem. Tudo começa com Átamas, rei da Beócia, que se casa com Néfele e tem os filhos Frixo e Hele. Rejeitando a esposa, ele se casa depois com Ino, e tem outros dois filhos, Learco e Melicertes. Ino queria que seus filhos herdassem o trono e passa a tramar a morte dos seus enteados. Diante de desgraças ocorridas no reino, ela suborna o sacerdote do oráculo de Delfos para que diga a Átamas que o modo de readquirir benefícios dos deuses seria sacrificando Frixo e Hele. O rei aceita. Porém, no momento exato do sacrifício, milagrosamente os dois irmãos são salvos por um carneiro alado, enviado por Poseidon (Netuno), protetor de Néfele, mãe deles. O animal vinha coberto por um pelego de fios de ouro. Montados no cordeiro mágico, eles são conduzidos na direção do oriente, voando sobre o mar. Na viagem, Hele cai e morre – e o local de sua queda fica desde então conhecido como Helesponto -, mas Frixo sobrevive e se refugia na Cólquida, onde é acolhido pelo rei Eetes, que lhe dá uma das filhas em casamento. Em agradecimento a Zeus, Frixo sacrifica o carneiro alado e presenteia o sogro com o pelego dourado (o velocino), que foi amarrado a um carvalho, num bosque consagrado a Ares (Marte), e confiado à guarda de um dragão. Esse objeto mágico passa a ser ambicionado por todos os povos do Mediterrâneo oriental, e é visto como algo inalcançável. Há interpretações do sentido conotativo desse mitologema que o associam à representação de uma “corrida do ouro” no Cáucaso (Cólquida) empreendida pelos povos antigos. (BRANDÃO, 1990, v 3, p. 175).

deusa Atena, que pôs na proa da embarcação, entalhada em madeira do carvalho sagrado de Dodona, uma carranca mágica, a qual, com seus olhos sempre abertos, impediria que os argonautas viajassem às cegas.

No romance de Claudio Magris, a transposição do mito para a história de Cippico, com o desvio anacrônico que ressitua os sentidos da travessia do rio, da reivindicação do trono e da atribuição do desafio de resgate, tanto transcende a repetição do que é contado em *As Argonáuticas*, como supera a paródia ressignificadora, com o mero rebaixamento (eventualmente “humanizador”) do heroísmo da ação de Jasão, transfigurado no perturbado ativista político cuja missão não se realizou. A série de adaptações que perpassa todo o diálogo de *Às cegas* com *As Argonáuticas* nesse capítulo guarda algumas sutilezas formais que nos põem no debate sobre a relação entre lembrar (para narrar) e ler, fazendo com que vejamos também uma mostra do que o romance traz a respeito da relação entre vivência e representação.

A conversa de Cippico com Blasich, assim como a de Jasão com Péleas, é tensa, com o abuso (mútuo) de ironias, ameaças veladas, pressão psicológica. Um fator de aumento das animosidades é a posição assumida por Blasich como secretário do partido, algo que, em passant, ele diz ter sido uma aspiração de Cippico. Porém, de modo astuto, ele afirma que, por seus dotes e por seu currículo, Cippico seria mais útil (e mais feliz) em missões aventureiras, dignas dos grandes homens, deixando a chatice do trabalho burocrático para ele, o diligente e erudito professor secundário, mais dado a questões teóricas. Blasich se diz satisfeito em ser “só” o secretário da seção triestina do PC, e afirma que “o equívoco da secretaria” está encerrado para ele, que nem levou a sério os rumores que lhe chegaram de que Cippico desejou o cargo. O elogio ao perfil guerreiro do narrador se presta à atribuição de uma tarefa espinhosa, algo que, segundo o secretário, só era indicado aos melhores quadros: Juntar-se aos ativistas de Monfalcone para irem à Iugoslávia a fim de auxiliarem o Companheiro Tito na implantação do Comunismo.

Há a pressuposição das dificuldades a enfrentar quando o professor afirma que, embora caminhasse de modo satisfatório, a revolução na Iugoslávia apresentava as suas contradições, como a questão dos nacionalismos, geradora de cisões no PC local. Além disso, há a sugestão de perigos pelo fato de o trabalho dos italianos no país vizinho ser o de monitorar ações e trazer de lá informações, o que nem sempre é bem compreendido por quem é alvo disso, fazendo-se necessário todo o cuidado (e ele diz crer que Cippico superará isso). Porém - e nesse ponto Blasich é especialmente irônico - ele diz confiar no sucesso da missão por ver em Cippico um militante “tático”, sem destemperos, sóbrio a ponto de não se deixar enredar pelas ameaças que se apresentassem em seu caminho, alguém talhado para o que lhe é ordenado (MAGRIS, 2009, p. 36-37).

Cippico fica sem ação - com sua imagem ridícula, sem um dos sapatos - diante do delicado dirigente partidário, um homem que impunha respeito pela erudição, pelas citações em grego e latim e pelo conhecimento da burocracia do partido. Está pressuposta a aceitação das ordens dadas, mas há a evidente associação do que lhe é ordenado ao que Jasão, no mito grego, ouve do tio Péleas. Ambos os mandatários sustentam, nas entrelinhas de suas ações, a

crença de que os enviados – os dois encarregados de viajarem no rumo do leste, para viverem junto a gente tida como rude – não realizarão o que deles se espera ou nem retornarão.

A armadilha forjada por Blasich se baseia na certeza de que os triestinos não serão bem recebidos pelos seguidores de Tito, não só pelas complexas questões internas do PC iugoslavo, mas porque a corrente doutrinária assumida por Tito tem pontos de conflito com a dos triestinos, de linha stalinista, que seriam vistos como invasores e espiões, estando, portanto, diante de riscos iminentes. O rompimento de Tito e Stalin cobraria o seu preço dos enviados a essa tarefa. Voltar dessa missão, tendo realizado o intento da revolução, de acordo com seu ideal, é para Cippico algo equivalente à conquista do velocino de ouro para Jasão.

O desenvolvimento das ações, mesmo que no relato de Cippico elas venham embaralhadas, nos mostra que, pelo que viveu na prisão de Goli Otok – onde foi levado para trabalhos forçados, denunciado pelos próprios companheiros e torturado pelos militantes de uma causa que, em tese é a sua – a experiência na Iugoslávia deixa no protagonista marcas até mais fundas que as de outras prisões, exílios e torturas porque, dessa vez, seu opositor é o sistema político que ele defendia e seus inimigos surgem de suas próprias fileiras.

A comparação com *As Argonáuticas* se articula como levantamento de diferenciações, como se, no que tange à missão assumida, em que pese as correspondências pontuais, Cippico se desenhasse – e, em seu próprio discurso se descrevesse – como um anti-Jasão, que não alcançará o seu velocino de ouro. Porém, mais complexo que essa constatação é o estudo da mecânica de organização dessa analogia e o que dela resulta.

Durante a conversa com Blasich, Cippico observa sobre a mesa do professor algumas provas escolares que ele corrigia – com sua renomada rigidez – e um livro: *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Ao fim da conversa, lamentando que talvez a falta de tempo na missão não permitisse, mas acreditando que Cippico apreciaria uma boa leitura, Blasich dá de presente ao companheiro o livro sobre a mesa, sem nada dizer sobre seu conteúdo, o qual, até então, provavelmente não era parte do repertório de Cippico.

A referência ao texto de Apolônio é, nesse momento, apenas mencionada. Em outros capítulos, de modo assumido, ele citará, reescreverá e adaptará, de acordo com os interesses de sua narrativa, fragmentos da obra, identificando ou não a fonte. Nessa passagem, que também tem ares de ser uma “iniciação” (já que se narra o começo de uma relação muito conseqüente com um texto literário), a referência ao livro é atestada, mas a incorporação do seu conteúdo não é assumida pelo narrador, e sim inferida pelo leitor do romance. Intui-se que sua leitura da obra ocorreu depois do encontro, vindo a alterar, na rememoração de anos depois, a reconstituição desse encontro. Suas lembranças daquela manhã, reportadas ao Dr. Ulcigrai no sanatório, serão orientadas – e até moldadas – pelo conteúdo do que ele leu entre a despedida de Blasich e o depoimento que o médico colhe. Seu narrar, em face da estruturação de seu texto em função de outro, configura-se, nos termos de Genette, como hipertextualidade, pelo fato de deixar-se transformar pela interferência do texto citado.

Ao leitor de *Às Cegas* não é difícil perceber no capítulo 3 o diálogo e a aproximação da ação descrita por Cippico ao livro que Blasich lhe teria dado. Porém, o que há de mais elaborado nesse diálogo com a obra clássica é o seu recurso como estratégia de organização

de uma sequência “literariamente” coesa (mesmo que seu relato seja oral) para, ante a pressão que lhe vem das perguntas do Doutor, desatar o emaranhado de suas memórias. A percepção dos elos entre esse capítulo de *Às Cegas* e a sequência inicial do primeiro canto de *As Argonáuticas* é, de um lado, sugerida pela analogia evidente e, de outro, conduzida (ou imposta) pela menção à obra que Cippico recebe de presente e que será sua leitura. Há também, no plano externo ao enredo – mas relacionado a ele - a exemplo do que vemos ocorrer na retomada do mito de Orfeu em *O senhor vai entender* (MAGRIS, 2008) –, um efeito selecionador – embora não de modo excludente – da recepção, já que se parece buscar, na estratégia de composição do texto, um leitor que, operativamente, construa os nexos e perceba no livro a revisão do mito, a fim de que ele próprio também o reveja.

Mas, para além disso, é justamente na presunção da leitura de *As Argonáuticas* por Cippico que se concentram os problemas relacionados à credibilidade do que ele nos narra. É certo que o narrador vibra com a possibilidade de, numa estratégia de resistência à pressão do médico, poder enganá-lo e, a rigor, no processo memorialístico a que se dá, nas condições de saúde mental em que se encontra, o compromisso com a verdade do narrado é algo bastante relativizável. A hipótese de essa ser, dentre as inúmeras que há em seu relato, mais uma sequência feita de falsificações (embora a temporada na Iugoslávia tenha acontecido, com os detalhes cruéis relacionados a ela) é algo sem uma importância maior no que nos é contado, afinal, muita coisa, em qualquer lembrar, emerge como falsificação. O que tem importância como forma de representar o personagem e seu drama – tanto o do conteúdo narrado como o do processo de narração – é a substituição da memória do vivido pela memória do lido.

Na narrativa de Cippico, a alusão *Às Argonáuticas*, na cena do salvamento da velha, com a colocação dele mesmo no lugar de Jasão, é um recurso oportuno para oferecer a seu ouvinte um relato em tese melhorador (no sentido de constituir “literariedade”) dos limites do vivido, ao qual talvez ele nem tivesse mais acesso devido ao esquecimento. O recurso insistente à informação literária – reiterado ao longo de todo o livro – escancara a possível suspeição do que é narrado como vivência sua, mas, abstraída a questão da “verdade” – não requisitada, em seu valor “moral”, na análise do discurso da memória –, é parte da composição de uma identidade complexa.

A ficcionalidade do relato do velho esquizofrênico, ex-ativista político acostumado a mentir para inquisidores, é algo de certo modo esperado. Procede-se em sua fala uma série de dramatizações, sendo que a cada hora ele afirma ser um “outro”, mesmo quando eventualmente mantenha o mesmo nome e a mesma face nas peripécias que relata. Isso amplia, em nobreza e em desgraça, o alcance do que viveu, indo além dos presumíveis limites e banalidades do que caracterizaria uma “vida normal”. Mas essa escolha pelo ficcional nem sempre é consciente e deliberada. É fato que as invectivas ao seu ouvinte, tal qual as invectivas ao leitor feitas por Brás Cubas, evidenciam a prática de uma série de burlas que alimentam o relato do narrador. Mas é igualmente verificável a aflição do seu embate com o esfumado de seu testemunho. O que este carrega de reflexo do ocorrido por vezes conflita com o limitado da possibilidade de representação, que é algo que afeta todo relato memorialístico. Toda iniciativa recuperadora de experiências passadas põe a complexa relação entre realidade (no

sentido de fato ocorrido) e verdade (no sentido da possível representação “adequada” – e mediada pela linguagem – do fato ocorrido). Por artimanhas do discurso, não é raro que relatos pouco – ou nada – verdadeiros revelem até melhor os fatos.

A leitura é, para Cippico, um recurso ficcionalizador que, por vias indiretas, sendo representação, atinge pelo simbólico o real do que viveu, que é, nesse caso, metaforizado. A densidade dessa operação introspectiva nos faz observar a imponência do literário na busca memorialística do narrador, já que, independentemente da execução disso, ele mira a aproximação de seu relato a uma possível grandeza literária, em forma e em conteúdo. Por outro lado, a construção desse eu personagem, que emerge de uma experiência de autoficção⁵, se faz da junção de uns fragmentos de memória do vivido a outros tantos de memória do lido, compondo um tecido textual complexo, que reflete uma experiência humana de igual complexidade.

A leitura é também um fator de orientação na sua travessia memorialística. Constatando o naufrágio do ideal que animou, em grande medida, suas iniciativas ao longo da vida e, em função desse fracasso, vivendo um desajuste psíquico que impede uma ordenação razoável do que quer narrar, o ex-militante se vê – e isso é um dos eixos metafóricos do título do livro –, como um navegante em nevoeiro, meio à deriva, indo às cegas. Os navegantes antigos acreditavam que a colocação de carrancas de olhos bem abertos na proa das embarcações, permitia a eficaz localização do condutor em situações de descaminho. Tratava-se, obviamente, de uma superstição. Porém, os usos poéticos dessa imagem no que Cippico relata nos fazem ver que a cegueira (ou a perda da carranca orientadora) é uma coordenada geral de seu viver e de seu narrar.

A experiência de perda das utopias e vilipêndio de seus ideais pela marcha da história o fazem se comparar a um explorador que se tenha perdido na busca de suas conquistas, daí a importância de sua projeção na figura mítica de Ulisses. Também a loucura, derivada das derrotas políticas sofridas, tira-lhe o norte narrativo e embaralha os fios da memória, provocando uma evidente perturbação da coerência do que lhe cabe contar. É um viver e um narrar às cegas. Mesmo que ele próprio não se dê à idealização da leitura – já que seu uso é contraditório na narração de Cippico, que por vezes se atrapalha com esse recurso, e nem sempre ela o faz feliz – o contato com a literatura é uma possível orientação. É um meio de, com o amparo do simbólico, no plano das substituições, evidenciar o que se oculta no seu esquecimento e na sua loucura.

O que aqui temos verificado nos leva também a ponderar que a análise das ocorrências de intertextualidade na obra ficcional de Claudio Magris tende inevitavelmente à constatação de que, por meio dela, o autor exercita alguns de seus mais elaborados achados estéticos. Mais

⁵ O conceito de autoficção se difunde pelo trabalho de Serge Doubrovsky (1977), criador do termo e do primeiro romance considerado autoficcional – *Fils*. Para Doubrovsky, todo contar de si é ficcionalizante. Assim, a autoficção é um gênero híbrido, que mistura realidade e ficção, uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional [DUBROVSKY apud REMÉDIOS (Org.), 1997]. É preciso esclarecer que o uso dado ao termo neste estudo se relaciona à atitude do personagem Cippico enquanto “autor” de uma narrativa na qual se veem traços do que é definido como autoficcional por Doubrovsky. Não se pode tomar o livro de Claudio Magris ou seu projeto ficcional como autoficção.

do que um virtuosismo feito de citações e referências, em geral eruditas e, pela sua pouca popularidade, um tanto afastadas da bagagem do leitor médio, os diálogos intertextuais presentes em sua ficção se configuram como interferência crítica – no plano da reflexão metaliterária – na tradição do pensamento e da cultura do Ocidente, de que a literatura é constituinte e constituída.

FRANZ, M. *Às cegas: Intertextuality and Reading of the Literary Memory*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 191-207, 2018.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990. (3 vols.)

CALDAS, T. E. A. *O Canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes: tradução e comentários* – Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ/Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < <http://www.pec.ufrj.br/proaera/Thais.pdf> >. Acesso em 17 jul. 2018.

GENETTE, G. *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.

MAGRIS, C. *O senhor vai entender*. Trad. Mauricio Santana Dias. Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Às cegas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013–1028.

MILAN, B. O homem de lugar nenhum. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 abr. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0704200203.htm>>. Acesso em 18 jul. 2018.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.

Recebido em: 03 out. 2018

Aceito em: 05 nov. 2018

A potência do “não”: Alessandro Baricco e Herman Melville – um diálogo

MARIA CÉLIA MARTIRANI*

RESUMO: O autor italiano contemporâneo Alessandro Baricco investe na intertextualidade (SAMOYAUULT, 2008) como um de seus procedimentos narrativos mais recorrentes. Esta revela uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa, a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia. O presente estudo visa analisar dois casos literários em matriz comparatista: a) *Novecentos e Bartleby* e b) *Bartleboom, Plasson e Bartleby*, que ilustram de que forma o autor turinês propõe esse diálogo intertextual com a obra *Bartleby, o escrivão* de H. Melville, sobretudo, a partir do estudo de AGAMBEN (1993) a respeito da “Potência do não”.

PALAVRAS-CHAVE: Alessandro Baricco; *Bartleboom*; *Bartleby*; Herman Melville; Intertextualidade; *Novecentos*.

ABSTRACT: The contemporary Italian author Alessandro Baricco invests in intertextuality (SAMOYAUULT, 2008) as one of his most recurrent fictional procedures. It reveals a conception of the world that selects the removal of certainties, the praise of orality and narrative, the multiplicity of points of view, the exaltation of types at the margins of systems, the heroism of defeat, the fall and renunciation’s apology. The present study aims at analyzing two literary cases in a comparative matrix: a) *Novecentos* and *Bartleby* and b) *Bartleboom, Plasson* and *Bartleby*, which illustrate how the Turin author proposes this intertextual dialogue with *Bartleby* H. Melville’s on the basis of the study by AGAMBEN (1993) regarding the “Power of no”.

KEYWORDS: Alessandro Baricco; *Bartleboom*; *Bartleby*; Herman Melville; Intertextuality; *Novecentos*.

* Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – Universidade Federal do Paraná – UFPR – 80.060-000 – Curitiba – PR – Brasil. E-mail: mariacelia.martirani@gmail.com

Novacentos e Bartleby

Novacentos – Um monólogo, de Alessandro Baricco (2000), trata da história de uma criança, que nasce em um transatlântico (o *Virgínia*), logo no início do século XX, em que levadas de imigrantes italianos partiam para a América, em busca de melhores condições de vida. O menino é deixado (pelos pais de origem humilde, provavelmente, camponeses do sul da Itália, que não tinham condições de criá-lo) sobre o piano do salão nobre do navio, frequentado pela primeira classe. O operário-maquinista *Danny Boodmann* (um negro da Filadélfia) o encontra, por acaso, quando, clandestinamente, procura os restos deixados pelos “ricachos” naquele espaço e decide adotá-lo, carregando-o consigo para as, assim chamadas, “fornalhas” das estruturas inferiores da imensa embarcação, em que trabalhadores braçais nutriam os fornos com a lenha que, queimada, gerava a força-motriz, responsável pelos longínquos deslocamentos daqueles meios de transporte, à época. Batiza-o como *Danny Boodmann T.D.Lemon* e acrescenta ao nome um “gran finale”: *Novacentos*, já que o encontrara “no primeiro ano desse novo e fudidíssimo século”¹ (BARICCO, 2000, p. 21).

O menino cresce, confinado “da proa à popa” e acaba se tornando um exímio pianista, que porém não será jamais conhecido em terra firme. E isso se deve ao fato de que, já homem feito, mesmo sabendo de sua imensa capacidade, *Novacentos* opta por não descer do navio, espaço em que acabará morrendo. A nosso ver, um dos temas mais relevantes do famoso monólogo é o profundo questionamento acerca do conceito de liberdade, suscitado a partir da decisão – aparentemente inexplicável – do protagonista de querer continuar para sempre, passando todos os anos de sua vida naquele não espaço móvel, flutuante, em vez de sair para o mundo exterior, em que poderia se tornar um pianista de grande sucesso, sendo agraciado com as glórias dos vitoriosos. E é nesse sentido que percebemos como plausível a aproximação entre *Novacentos* de Baricco e o escritor *Bartleby* de Herman Melville, em implícito diálogo intertextual.

A propósito, ainda que não haja, nesse caso, uma relação intertextual explícita, em que um texto se apropria de outro, trazendo à tona marcas evidentes desse procedimento, há, por outro lado, um nível de intertextualidade profundo, voltado aos efeitos de leitura que se estabelecem entre ambos. Trata-se, assim, neste caso, de enfatizar uma outra dimensão das relações intertextuais, mais voltada à teoria da recepção, em que a memória do leitor entra em jogo, transformando-se, nos termos propostos por Michael Riffaterre, em nítido “mecanismo de produção da significância” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 25).

A narrativa curta de Melville poderia ser assim, brevemente resumida, conforme ensina Modesto Carone:

Um advogado de Nova York (o narrador que não se autoneomeia) emprega o jovem Bartleby, mas este aos poucos decide que as tarefas de que é encarregado estão

¹ A propósito do nome escolhido por *Danny Boodmann* para o menino e toda a simbologia que carrega, gostaria de remeter à minha dissertação de mestrado: FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde - 12112009 - 145928, p. 45-46>.

muito abaixo de sua competência e finalmente se recusa ao trabalho de escrivão e copista para o qual fora contratado. Depois de demitido pelo dono do escritório, não quer de forma alguma deixar o lugar (*I would prefer not to*). Perturbado com isso, o advogado finalmente se muda e Bartleby é levado à prisão (em inglês *Tombs/Túmulos*). Lá recebe a visita do ex-patrão, que se considera vagamente responsável pela desventura do antigo funcionário, providenciando-lhe alguns privilégios inócuos. Bartleby, que nesse meio tempo rejeita até a comida (um artista da fome!), acaba morrendo. (CARONE In: MELVILLE, 2005, p. 41).

O que haveria por trás do “Prefiro não” (*“I prefer not”*) ou de sua forma modulada “Preferiria não” (*“I would prefer not”*) de Bartleby parece-nos ser de teor análogo ao que está subjacente às negativas dadas por *Novecentos*, ao final, a seu amigo narrador indignado, que tentava, por toda lei, retirá-lo do navio que, prestes, iria aos ares, dinamitado:

Toda aquela cidade... **não se via o fim**.../ O fim, por favor, poder-se-ia ver o fim?/ E o barulho/ Em cima daquela maldita escadinha...
Era muito bonito, tudo... e eu era grande com aquele casaco, fazia o meu figurão, e não tinha dúvida, era garantido que desceria, não havia problema/
Com o meu chapéu azul/
Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/
Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/
Primeiro degrau, segundo/
Não foi o que vi que me parou/
Foi o que não vi/
Pode entender, irmão? Foi o que não vi... procurei-o mas não existia, em toda aquela destruída cidade existia tudo, exceto/
Havia tudo/
Mas **não havia** um fim. O que não vi é onde acabava tudo aquilo. O fim do mundo/
Então você pensa: um piano. As teclas iniciam. As teclas terminam. Você sabe que são 88, sobre isso ninguém pode culpá-lo. Não são infinitas, elas. *Você é infinito*, e dentro daquelas teclas, infinita é a música que pode fazer. Elas são 88. *Você é infinito*. Isso me agrada. Isso se pode viver. Mas se você/
Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim/
Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim se desenrola um teclado de milhões de teclas, milhões e bilhões/
Milhões e bilhões de teclas, que não acabam nunca e esta é a verdade verdadeira, que não acabam nunca e aquele teclado é infinito/
Se aquele teclado é infinito, então/
Se aquele teclado não tem música que possa tocar. Você está sentado no banquinho errado: aquele é o piano em que Deus toca/
Cristo, mas via-lhe as ruas?/ Para escolher uma mulher/
Uma casa, uma terra que seja sua, uma paisagem para olhar, um modo de morrer/
Todo aquele mundo/
Aquele mundo em cima, que nem ao menos sabe onde acaba/
E quando está lá/
Não têm mais medo, vocês, de acabar em mil pedaços só em pensar nela, aquela enormidade, só em pensar nela? Em vivê-la.../
Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito.

Eu aprendi assim. A terra, aquela é um navio muito grande para mim. É uma viagem muito longa. É uma mulher muito bonita. É um perfume muito forte. É uma música que não sei tocar. Perdoem-me. Mas **não vou descer**. Deixem-me voltar atrás.

Por favor/

//

// Agora procure entender, irmão. Procure entender, se puder/ Todo aquele mundo nos olhos/ Terrível mas lindo/ Muito lindo/ E o medo que me levava para trás/ O navio, de novo e para sempre/ Pequeno navio/ Aquele mundo nos olhos, todas as noites, de novo/ Fantasmas/ Pode-se morrer se os deixa fazer/ A vontade de descer/ O medo de fazê-lo/ Você fica maluco, assim/ Maluco/ Alguma coisa deve-se fazer e eu fiz/ Primeiro, imaginei/ Depois fiz/ Cada dia por ano/ Doze anos/ Bilhões de momentos/ Um gesto invisível e muito lento.² Eu, que não fui capaz de descer desse navio, para salvar-me desci da minha vida. Degrau após degrau. Para cada passo, um desejo ao qual dizia adeus.

Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar. Somos astutos como animais famintos. Nada a ver com a loucura. É gênio, aquilo. É geometria. Perfeição. Os desejos estavam rasgando-me a alma. Podia vivê-los, mas não consegui.

Então, eu os *encantei* (BARICCO, 2000, p. 63–67 – grifos nossos).

A decisão tomada por *Novecentos*, com efeito, pode ser interpretada à luz das indagações propostas por Adorno, por exemplo, ao tratar da Indústria Cultural, postulando que apenas pensamos ser livres, já que somos, na verdade, “prisioneiros a céu aberto” (2002, p. 200). Assim é que a opção do protagonista do monólogo de Baricco poderia, em uma chave de análise crítica, ser lida como um grito de verdadeira liberdade, diante do aparente estado de liberdade em que vive a sociedade contemporânea, escrava de todo tipo de condicionamentos, em que consciências alienadas são manipuladas pelo aparato ideológico de manutenção do poder, a fim de que vivam a ilusão de que exercem sua plena capacidade de escolha, quando, de fato, isso não ocorre, pois o discurso, que automatiza, reifica e aliena o homem, sonega-lhe esse direito.

Novecentos deixa muito claro que não perdeu a razão. Em sua recusa a descer do navio, para além desse questionamento sobre o conceito de liberdade, reside um dos traços fundamentais do que Giorgio Agamben (1993), em instigante estudo sobre *Bartleby, o escrivão* denomina “a potência do não”, retomada a partir de Aristóteles. Segundo o eminente filósofo italiano, tal conceito seria o segredo cardeal da doutrina aristotélica, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência. O legado dessa doutrina traria para a filosofia, em sua intenção mais profunda: “... uma firme reivindicação da potência, a construção de uma

² As cesuras que pontuam, especialmente, esse trecho do monólogo, indicam – como em outras situações análogas, que aparecem ao longo da narrativa – marcações teatrais, já que, como afirma o autor no prólogo dessa obra, ele a teria concebido, em primeira mão, para a representação dramática. Mas tais cesuras, do ponto de vista formal e analisadas no corpo geral do texto podem indicar, também, essa fixação obsessiva do protagonista (nesse preciso instante, o narrador cede a voz ao próprio *Novecentos*, que se manifesta em Discurso Direto) pelos limites, pela finitude em contraposição à angústia do ilimitado, infinito e desconhecido. Tais marcações de pontuação do texto, nesse caso, projetam o discurso do pianista, que se pauta pela noção de universo “da proa à popa”, como se “guardasse” o fluxo narrativo, numa contenção coerente com a ideia de finitude e pausa, predominantes na consciência que narra com lucidez, a fim de que esta não sucumba às intempéries descontroladas e imprevisíveis do gigante infinito “oceano mar”.

experiência do possível enquanto tal. Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela, a todo o custo, não quer esquecer (1993, p. 19)”.

Assim é que a força da recusa de *Novecentos* está justamente no que ele “não viu”, (a não imagem, a página em branco, não preenchida) quando se prepara para descer e decide voltar atrás. Não foi o que ele viu – da escada do navio – da cidade que, diante dele se descortinava, anunciando as esperanças ilusórias da nova vida, para além do confinamento de sua existência, o que mais o assustou. Chama a atenção, no trecho que transcrevemos anteriormente, a reiteração enfática da expressão – inclusive escrita em itálico – “foi o que não vi...” Daí por que afirma, afinal: “Perdoem-me. Mas não vou descer...” e ainda, mais adiante “Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar” (BARICCO, 2000, p. 67).

Importa notar que o interlocutor de *Novecentos* é o amigo trompetista, o narrador da história, inconformado com a decisão – a princípio incompreensível do pianista – de permanecer no transatlântico, prestes a explodir e que questiona:

Novecentos, por que é que você, por Deus, não desce, uma vez – só uma vez – por que não vai vê-lo, o mundo com os seus olhos, os seus próprios. Por que você fica aí em cima dessa prisão viajante, você podia estar sobre a sua *Pont Neuf* olhando as chatas e tudo o mais, podia fazer o que quer, toque o seu piano, por Deus, ficariam doidos por você, você faria um monte de dinheiro e poderia escolher a casa mais linda que existe, depois até fazê-la em forma de navio – que é o seu desejo – mas você a meteria onde quisesse, no meio dos tigres, talvez, ou em Bertham Street... Santo Deus, você não vai poder ficar a vida toda andando de um lado para o outro como um bobo... você não é bobo, você é grande, e o mundo está ali, há só aquela escadinha fodida para descer, aquele estúpido gradil, Cristo, no fim daquele gradil, tudo. Por que não acaba com isso e desce daqui, uma vez ao menos, uma vez só?

Novecentos, por que você não desce? Por quê? (BARICCO, 2000, p. 37).

No caso, o narrador-amigo, representa a norma, a razão, entendida tal como verdade posta pelo bom senso dos que jamais permaneceriam a vida toda num navio, sem sequer por os pés em terra firme. Mais ainda, a consciência narrativa-normativa impele o protagonista a descer (pois isso seria o esperado, o ato previsível para alguém tão capacitado a enfrentar os desafios profissionais do mundo real): isso é o que ele *deveria* fazer.

No plano estrutural da obra, o que se observa é uma tensão muito bem construída, pois justamente o amigo, que aparenta ser coadjuvante na história, acaba encarnando, no momento do discurso acima referido (além da função de narrador) o papel de antagonista, já que o razoável, esperado e por ele defendido é contrário às negativas, ao final, muito bem sustentadas por *Novecentos*.

Encontramos, também, um episódio análogo, que ocorre com o médico *Savigny* do romance *Oceano mar* (BARICCO, 1997), que tendo recebido o convite para permanecer na capital francesa, como renomado e importante doutor, seguindo brilhante carreira, refuta o convite e vai para uma cidadezinha, em que se assumirá como “médico do interior”. O barão, com quem, então, dialoga, não se conforma com a atitude do médico, do mesmo modo com

que o trompetista narrador de *Novecentos* não se conforma com o fato do brilhante pianista não querer sair do navio, recusando um futuro promissor em terra firme.

Veja-se como aqui, também, há o discurso de uma poética da recusa (o da negação explícita de aderir ao sistema dos “louros da glória e da vitória”) em contraposição ao discurso de subserviência ao sistema capitalista, que aliena e aprisiona:

— Mas é uma loucura, Savigny! Um médico brilhante é uma celebridade... logo agora que como o senhor, já as portas da Academia estão para se escancarar diante do senhor... [...] o que eu não posso mesmo entender é o porquê de o senhor ter enfiado em sua cabeça, logo agora, de ir se esconder num esquecido buraco da província para ser, vejam só, o médico do interior, estou certo? [...] O senhor dá pena, Savigny, é inqualificável, irracional, execrável. Não encontro nenhuma justificação plausível para a sua imperdoável atitude e... e... não consigo pensar nada mais do que isso: o senhor está louco!
— É diferente: eu não quero é ficar louco, Barão (BARICCO, 1997, p. 202–203).

Há pois, nesse eixo de análise da ficção de Alessandro Baricco, mais do que o questionamento sobre o conceito de liberdade, a apologia da força subjacente à “potência do não”. Antes de tomar a decisão que, no limite, liberta-o, o protagonista *Novecentos* oscila suspenso, diante do que Agamben (no estudo supramencionado) bem denomina de “abismo da possibilidade”. É também nesse abismo que, segundo o filósofo italiano, o *Bartleby* de Melville se demora obstinadamente. Com efeito, o “homem de leis” (também narrador – antagonista de *Bartleby*) aqui aparece como o jurista-narrador que, segundo Modesto Carone assim se identifica:

... sou um homem que desde a juventude sempre teve a mais firme convicção de que a forma de vida mais fácil é a melhor. [...] nunca deixei que os problemas perturbassem a minha paz. Sou um daqueles advogados pouco ambiciosos, que nunca se dirigem a um júri e nunca conseguem arrancar aplausos do público; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos... (apud CARONE, 2005, p. 42).

É exatamente esse intermediário nova-iorquino do capital, da propriedade e das transações realizadas na quietude e no silêncio de um prédio sem número, situado no meio das muralhas de Manhattan – o patrão do escrivão – que, de modo análogo ao narrador-amigo de *Novecentos*, será o que, indignado, diante das sucessivas negativas do empregado, que se recusa a executar o trabalho que dele se espera, representará o discurso do *dever*, em contraposição ao discurso do *poder* (implícito na potência do não, assumida por *Bartleby*) detentor da pergunta-síntese: “- Por que não copia?”, a que o escrivão responde: “- Prefiro não”. É Agamben, novamente, quem nos esclarece que, por conta de nossa tradição ética, acabamos reduzindo o problema da potência aos termos da vontade e da necessidade e:

... isso é tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a *Bartleby*. Quando, ao seu pedido para se dirigir aos correios (“importa-se de ir ao Correio, não quer? (*won't you?*)”), *Bartleby* opõe o habitual “preferiria não”, o homem de leis apressa-

se a reforçar “Não quer? (*You will not?*)”; mas Bartleby precisa, com a sua voz “suave e firme”: *prefiro não* (*I prefer not* é a única variante, que aparece três vezes, da fórmula habitual: *I would prefer not to*. Se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo o vestígio do verbo querer, mesmo até no seu uso modal) (AGAMBEN, 1993, p. 25).

No fundo, *Bartleby* acaba fazendo com que se reveja precisamente essa questão da supremacia da vontade sobre a potência. A irredutibilidade do seu “*preferiria não*” não significa que ele não *queira* copiar ou que *não queira* deixar o escritório – somente *preferiria não fazê-lo*. A fórmula, assim configurada, destrói qualquer possibilidade de relação entre poder e querer.

Gilles Deleuze percebe, no caráter particularmente “agramatical” do discurso bartlebyano, um poder devastante, que abriria uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido, entre a potência de ser e a de não ser (*apud* AGAMBEN, 1993, p. 27).

De certa forma, num contexto mais amplo, podemos ler, tanto no comportamento de *Novecentos* como no de *Bartleby*, sinais de alguma forma de resistência.

No primeiro, esta se explicita, por meio da recusa à adesão ao mundo dos condicionamentos, que escravizam e alienam o ser, cada vez mais exposto a demandas infinitas de todo tipo, ditadas pela tirania avassaladora do aparato ideológico do poder, que reifica tudo e todos, numa *overdose* de informações e imagens que induzem, paradoxalmente, a um estado de cegueira generalizada, que faz com que vejamos tudo sem ver o essencial. No limite, o questionamento proposto pelo protagonista do monólogo de Baricco seria o de que – em matriz adorniana – consciências alienadas não podem ser efetivamente livres. E no entanto, aquele indivíduo, aparentemente confinado, preso da proa à popa do navio, dá sinais de ser infinitamente mais livre do que qualquer habitante (na verdade “prisioneiro a céu aberto”) das cidades, nas quais se “vê tudo, exceto onde terminam”... (BARICCO, 2000, p. 64).

No segundo, observamos, na conduta do escrivão, uma resistência passiva ao emparedamento sufocante das muralhas de Manhattan e da opressão capitalista de Wall Street, muito encarnados na postura altiva e aparentemente segura e onipotente do advogado-narrador que, inclusive, a certa altura, até consegue reconhecer, mas sem nenhum tipo de comoção – já que o seu discurso é o do poder – o seguinte:

O meu escritório ficava no andar de cima da Wall Street, n.*** De um lado via-se a parede branca do interior de um enorme saguão, coberto por uma claraboia, estendendo-se de alto a baixo no prédio. Este cenário teria sido considerado insípido, pois lhe faltava o que os pintores chamam de “vida” (MELVILLE, 2005, p. 02).

O confinamento das paredes do escritório que aprisionam *Bartleby* é completamente diverso do tipo de confinamento vivido pelo pianista no navio. De fato, *Novecentos* vivia intensamente e o navio – embora possa ser lido, a princípio como um não espaço móvel e limitador – jamais o impede de aprimorar sua visão do infinito mar, que jamais é o mesmo e

de “ler” as pessoas que dentro dele circulavam. No aparente confinamento, se você é infinito, não estará jamais preso:

Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito (BARICCO, 2000, p. 65–67).

Já na obra de Melville, o cenário de clausura, a que o protagonista é submetido, colabora, no todo estrutural da obra, para conferir o peso de ausência de vida, num total cerceamento de visão, que fecha todas as possibilidades de qualquer tipo de *aisthesis*. É o que depreendemos do seguinte trecho:

O escritório de advocacia estava dividido em duas partes portas de vidro esmerilhado: numa ficavam os escrivães, na outra o advogado. O narrador prossegue no tom metódico e educado que “esconde o leite”: “Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter acesso a esse homem silencioso [...] Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala [...], uma janela que [...] já não oferecia qualquer vista...” (apud CARONE, 2005, p. 43).

A partir do momento em que se recusa a copiar, *Bartleby* passa a ser a fagulha incômoda de vida (a que destoa das demais consoantes ao sistema e à norma), que resiste ao emparedamento sombrio do cárcere de Wall Street, tal como um musgo verde, que insiste em crescer nos muros ásperos do nada.

É Deleuze, também, quem aponta à vocação absoluta de *Bartleby* de encarnar a marca de “um homem sem referência, o que aparece e desaparece, sem referência a si ou a outro.” (apud AGAMBEN, 1993, p. 08).

Ora, *Novecentos*, do qual só se sabe a história por meio do trompetista narrador que decide contá-la, não existe para o mundo, pois para além daquele não espaço móvel que é o navio, ele também é um “homem sem referência”. Seu desaparecimento só se configura enquanto tal (com a explosão do Virgínia) para o narrador, da mesma forma que a morte de *Bartleby* só se concretiza para o advogado-narrador. Não há outros, não há testemunhas, não há parentes, amigos, amores, não há ninguém, pois, tal como plantas sem raiz, estes seres têm a existência fugidia e impalpável dos que existem, aquém da materialidade de uma vida verdadeira. Habitam, sobretudo, a matéria narrativa e, mais que esta, a voz que, ao narrar, concretiza-os, tornando-se única referência ou ponto de apoio de sua frágil existência.

Bartleboom, Plasson e Bartleby

Outro personagem de Baricco, que estabelece diálogo intertextual explícito com o

escrivão *Bartelby* de Melville, é o professor *Ismael Adelante Ismael Bartleboom*, do romance *Oceano mar* (1997). Chama a atenção, de início, o nome do eminente professor. O protagonista de *MobyDick* de Melville chama-se *Ismael*, assim como o escrivão – do mesmo autor – *Bartelby*. Tanto quanto este, *Bartleboom* escreve:

Noite. Estalagem Almayer. Quarto do primeiro andar, final do corredor. Escritório, lâmpada de petróleo, silêncio. Um roupão cinza com *Bartleboom* dentro. Dois chinelos cinza com os seus pés dentro, folha branca no escritório, pena e tinteiro. Escreve, *Bartleboom*. Escreve (BARICCO, 1997, p. 23).

Além de se dedicar aos estudos para verificar “onde termina o mar” – que originarão a “Enciclopédia dos limites verificáveis na natureza...” – toda noite, ele escreve cartas para uma amada imaginária e, sem ter uma destinatária concreta, guarda-as numa caixa. Após escrever:

Pousa a caneta, dobra a folha, enfia-a num envelope. Levanta-se, pega de seu baú uma caixa de mogno, levanta a tampa, deixa a carta cair lá dentro, aberta e sem endereço. Na caixa há centenas de envelopes iguais. Abertos e sem endereço. Tem 38 anos, Bartleboom. Ele pensa que em algum lugar, encontrará um dia uma mulher que, desde sempre, é a sua mulher. De vez em quando amargura-se pela obstinação do destino em fazê-lo esperar com tanta indelicada tenacidade, mas com o tempo aprendeu a considerar o fato com grande serenidade. Quase todo o dia, agora já faz anos, pega a caneta na mão e escreve-lhe. Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar (BARICCO, 1997, p. 23-24).

Bartleboom escreve cartas. *Bartelby* é um escrivão. Para Giorgio Agamben, em estudo já mencionado anteriormente, o personagem de Melville se insere em uma grande linhagem literária, a da chamada constelação dos escribas:

Como escrivão, *Bartelby* pertence a uma constelação literária, cuja estrela polar é *Akáki Akákievitch* (“lá, naquelas reproduções de cópias, estava para ele de alguma maneira contido todo o mundo... certas letras eram as suas favoritas e quando a elas chegava, perdia a cabeça”), ao centro do qual se encontram os dois astros gêmeos *Bouvard e Pécuchet* (“boa ideia nutrida em segredo por ambos...: copiar”) e, no seu outro extremo, resplandecem as luzes brancas de *Simon Tanner* (“eu sou escrivão” é a única identidade que ele reivindica) e do príncipe *Michkin*, que pode reproduzir sem esforço qualquer caligrafia. Mais além, como uma breve cauda de asteróide, os anônimos chanceleres dos tribunais kafkianos. Mas existe também uma constelação filosófica de *Bartelby* e é possível que apenas esta contenha a cifra da figura que a outra se limita a traçar (AGAMBEN, 1993, p. I).

Por meio desse instigante viés de análise comparatista, o estudioso italiano aproxima, assim, respectivamente, o famoso protagonista do conto de Melville do protagonista de *O capote* de Gógol, *Akáki Akákievitch*, um conselheiro titular, que tem a mísera função de copiar documentos; de *Bouvard e Pécuchet* do romance homônimo de Gustave Flaubert; de *Simon*, o irmão mais novo de cinco em *Os irmãos Tanner* de Robert Walser e de *Michkin*, protagonista

de *O idiota* de Dostoievski e também dos inúmeros personagens dos tribunais de Kafka. Na base de tal aproximação residiria o ato de copiar. Mas na verdade, o que parece ser a chave-mestra para o bom entendimento do *Bartleby* de Melville reside mais na “constelação filosófica” a que pertence (subjacente aos diversos pares literários com quem dialoga), do que na estritamente literária. Ela seria a que percebe a vinculação entre o escriba e o ato de escrever ao criador e ao ato de criar, que remete ao conceito de potência divina. E como escriba que cessou de escrever:

Ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência. O escrivão tornou-se a tabuinha de escrever, nada mais é agora que a sua folha branca. Não surpreende, portanto, que ele se demore assim obstinadamente no abismo da possibilidade e não pareça ter a mínima intenção de dele sair (AGAMBEN, 1993, p. 25).

No romance *Oceano mar3* (1997) de Baricco, o pintor *Plasson* (que faz par com *Bartleboom*)⁴ é aquele que vai à *Estalagem Almayer* porque quer pintar os olhos do mar. Todos os dias, metodicamente, monta o cavalete diante do oceano infinito e pinta seus quadros, sem usar nenhuma tinta. Pinta a tela branca com a água do próprio mar:

O homem nem mesmo se vira. Continua espreitando o mar. Silêncio. De vez em quando molha o pincel numa xicarazinha de cobre e esboça na tela uns poucos traços, leves. As cerdas do pincel deixam atrás de si a sombra de uma palidíssima

³ Em *Oceano mar*, o início do romance, o primeiro livro, intitulado *Estalagem Almayer* apresenta, como temática, o desajuste de certos personagens que, não conseguindo se adaptar à realidade, dirigem-se àquela estalagem - da qual só o que se pode ver é o mar - a fim de curarem suas feridas existenciais. Nesse espaço alegórico - completamente isolado do mundo - estarão fadados à convivência, alguns seres que “fogem” do protótipo dos seres comuns ou “normais”. Assim, por exemplo, há o pintor *Plasson*, que quer pintar o mar, sem usar nenhuma tinta, a não ser a própria água, procurando, incessantemente, onde estariam os “olhos do mar”. O professor *Bartleboom* é um cientista que pretende pesquisar o ponto preciso em que o mar termina. *Eliseweien*, a menina saída do reino dos contos de fadas, filha do *Barão de Carewall*, é mandada para lá, sob a tutela de *Padre Pluch*, a fim de tentar se curar da estranha doença que lhe retirava totalmente os pés da realidade, a doença da excessiva sensibilidade de quem não consegue tocar o chão, que a fazia atemorizar-se com tudo que fosse muito real. Para lá, também, vai *Ann Deveria*, obrigada pelo marido, a fim de se “curar da doença do adultério”. E o último hóspede *Adams*, que parecia ser um marinheiro qualquer, mas não era, porque se revela como o homem do qual se fazia necessário “salvar as histórias”. Todos precisam ir ao mar, ficar diante dele, a fim de que seu poder terapêutico lhes resgate algum tipo de redenção. Ilhados em seus universos particulares, acudados pelo sistema que não os aceita, dirigem-se a essa espécie de outra ilha (a pousada *Almayer*), que num viés irônico, tem o mesmo nome do protagonista conradiano do romance *A loucura do Almayer*, a fim de se “tratarem”.

⁴ Sobre a “dupla” *Plasson* e *Bartleboom*, vale conferir em *Oceano mar* (BARICCO, 1997) às p. 71-72, o seguinte trecho: “*Plasson* e *Bartleboom* saíram juntos, naquela manhã. Cada qual com seus instrumentos: cavalete, cores e pincéis para *Plasson*, cadernos e medidores variados para *Bartleboom*. Dir-se-ia que acabavam de aliviar o sótão de um inventor maluco. Um tinha botas de cano longo e uma casaca de pescador e o outro uma casaca de cientista, um chapéu de lã na cabeça e luvas sem dedos, de pianista. [...] - É assombroso. Mas se alguém montasse vocês dois juntos, conseguiria um louco único e perfeito. Eu acho que Deus ainda está lá, com o grande *puzzle* debaixo do nariz, perguntando-se onde foram parar aquelas duas peças que combinavam tão bem juntas”. Além disso, vale observar que *Plasson* se interessa em pintar os olhos do mar (porque, segundo sua tese, é ali que ele começa, que tem seu início), ao passo que *Bartleboom* se preocupa em estudar onde o mar termina. Até por isso, poder-se-ia perceber essa ideia de que os dois são partes complementares do jogo ficcional.

escuridão que o vento seca imediatamente, trazendo novamente à tona o branco de antes. Água. Na xícara de cobre há somente água. E, sobre a tela, nada. Nada que se possa ver...

[...] “água do mar, este homem pinta o mar com o mar” – é um pensamento que arreperia... (BARICCO, 1997, p. 12-13).

O nada pintado por *Plasson* (peça do quebra-cabeça, que se “encaixa perfeitamente” em *Bartleboom*) pode ser lido, à luz das investigações de Agamben, como índice filosófico da potência absoluta, que pressupõe o ato de criação como a descida de Deus num abismo que não é senão o da sua própria potência e impotência, do seu poder e não poder.

Segundo o que ensina o filósofo italiano, em interessante formulação, David de Dinant, cuja doutrina teria sido condenada como herética em 1210, Deus, o pensamento e a matéria são uma só coisa e este abismo indiferenciado é o nada onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apoia. As telas de *Plasson* não deixam de ter se tornado, de modo análogo, as mesmas “tabuinhas de escrever/pintar” ou de remeter à folha branca à qual se reduz – em decorrência do “abismo da possibilidade” – o escrivão *Bartleby*, que cessa de copiar.

O crítico Alessandro Scarsella nota que o motivo do mutismo (uma das marcas relacionadas ao mal estar e ao trauma contemporâneos, na poética de Baricco) encontra um equivalente no branco das telas de *Plasson*. Para o estudioso, a arte abstrata *ante litteram* e inevitavelmente “matérica” do pintor assume – ao longo da narrativa – um valor metaliterário, na medida em que institui um “paralelismo visivo” com a unidade temática de *Oceano mar* (SCARSELLA, 2003, p. 54). Ainda segundo sua análise, o branco absoluto daqueles quadros, que triunfa nas últimas páginas do romance, remete a um outro clássico dos romances sobre o mar, o *Gordon Pym* (1838) de Poe:

Em *Oceano mar*, o branco não é unicamente a cor do absoluto e o coração do nada, mas também – tanto quanto ocorre em *Gordon Pym* – uma metáfora da folha imaculada, onde se abre o horizonte da escrita. *Plasson* pintor assume, assim, uma tarefa negativa, correspondente àquela do narrador, fazendo-a tornar-se *tabula rasa* (SCARSELLA, 2003, p. 54 – tradução nossa).

O pintor de *Oceano mar* esvazia as telas de tinta, já no refúgio da *Estalagem Almayer* (outro não lugar, nos reinos alegóricos de Baricco), depois de ter sido um famoso retratista das mais nobres figuras da capital. Recusa-se a pintar, assim como *Bartleby* recusa-se a copiar e como *Novecentos* se recusa a descer do navio:

Plasson fizera dinheiro, nos anos anteriores, tornando-se o retratista mais amado da capital. Podia-se dizer que não havia, em toda a cidade, uma família sinceramente ávida por dinheiro que não tivesse, em casa, um *Plasson*. Retratos, que fique claro, somente retratos. Fazendeiros, mulheres de saúde debilitada, filhos inchados, tias-avós encarquilhadas, industriais rubicundos, moças casadoiras, ministros, padres, prima-donas da Ópera, militares, poetisas, violinistas, acadêmicos, manteúdas, banqueiros, crianças prodígio: pelas paredes da alta sociedade da capital fitavam, oportunamente emolduradas, centenas de caras atônitas, fatalmente enobrecidas pelo que nos salões era chamado de “o toque *Plasson*”: curiosa característica estilística, senão traduzível no talento,

realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, mesmo que fosse o de um bezerro. “Mesmo que fosse de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida. Plasson poderia ter continuado assim anos a fio. As caras dos ricos não têm fim. Mas certo dia, de chofre, decidiu largar tudo. E ir-se embora. Uma ideia muito precisa e incubada anos a fio, levou-o embora.

[...] Queriam saber o que havia por trás da renúncia do maior mestre da sublime arte do retrato. Ele respondeu lapidar, com uma frase que não cessou, em seguida, de se prestar a múltiplas interpretações:

— Cansei-me de pornografia. Partira. Ninguém, nunca mais, o acharia (BARICCO, 1997, p. 72).

A morte de *Plasson* revela a radical mudança sofrida pelo artista, quando o professor *Bartleboom* decide catalogar os quadros pintados, no período em que vivera na Estalagem:

CATÁLOGO PROVISÓRIO DAS OBRAS PICTÓRICAS DO PINTOR MICHEL PLASSON ORDENADAS EM ORDEM CRONOLÓGICA A PARTIR DA ESTADA DO MESMO À ESTALAGEM ALMAYER (LOCALIDADE QUARTEL) ATÉ CHEGAR À MORTE DO MESMO.

Redigido, em benefício dos pósteros, pelo professor *Ismael Adelante Ismael Bartleboom*, com os recursos da própria experiência pessoal e de outros testemunhos confiáveis.

Dedicado à Madame Ann Deveria

1. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 15 x 21,6. Coleção *Bartleboom*. Descrição. Completamente branco. 2. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 80,4 x 110,5. Col. *Bartleboom*. Descrição. Completamente branco (BARICCO, 1997, p. 167).

A Poética da Recusa também se constrói por meio dos procedimentos estilísticos de que Baricco lança mão, ao tratar do tema. Sempre pelo viés da ironia, ele se apropria das diversas formas do discurso oficial, com a finalidade de revertê-las, escrachá-las, representando, a nível formal, a rejeição ao *stablishment* e a todas as suas manifestações de dominação.

Esse recurso é facilmente verificável, por exemplo, no elenco exaustivo das figuras que ele pintara – como mais amado retratista da capital – em que os inúmeros elementos justapostos desfilam em um longo período construído em coordenação assindética e chegam, formalmente, ao limite da saturação. O poder descritivo é tão aguçado que o leitor parece estar diante da infinita galeria de quadros de retratos (não muito distinta da que se observa em alguns museus, que arquivam memórias dos ilustres do passado ou de velhos retratos amarelados de quem já morreu e que, num ritual ostensivo de manutenção da nobre tradição familiar, em algumas casas, ainda são dependurados nas paredes das salas de jantar).

Plasson não aguentou mais reproduzir as infindáveis “caras atônitas”, que não terminavam nunca, pois “as caras dos ricos não têm fim”; quis – de modo análogo a *Novocentos* e a *Bartleby* – dar um basta e não aderir ao sistema dos condicionamentos, em que somos apenas “prisioneiros a céu aberto”, escravos do aparato ideológico que “coisifica” tudo e todos (ADORNO *apud* LETCHE, 2002, p. 200); recusou-se a aceitar os limites das molduras (tais como as paredes do escritório, que cerceavam o escrivão de Melville), que aprisionavam a sua capacidade criativa, uma vez que, cooptado pelo sistema que lhe dava muito dinheiro, só

podia pintar aqueles específicos retratos (que, afinal, levaram- no a concluir que o que fazia não era arte verdadeira, mas pornografia).

O recurso irônico, do escracho e da irreverência também pode ser observado no uso intrusivo do narrador, ao comentar: “mesmo que fosse de um bezerro”. O próprio narrador, estranhando a expressão (que destoa totalmente do discurso afetado, excessivamente burilado que o precede: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar”) de que faz uso, como se lembrasse – de repente – ser necessário manter o registro formal, de que vinha se utilizando, para exaltar as qualidades de *Plasson*, acrescenta, numa espécie de arremedo, como se dissesse “aqui entre nós”, o seguinte: “Mesmo que fosse o de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, 1997, p. 72).

O segundo trecho, que trata da catalogação dos quadros – quando da morte do pintor – também se constrói por meio da apropriação do discurso oficial (basta que lembremos dos catálogos de pinturas tradicionais, que encontramos, por exemplo, em compêndios com obras variadas de diversos artistas ou mesmo das descrições que costumam acompanhar os quadros em algumas exposições), inclusive com a opção gráfica por maiúsculas em caixa alta, para revertê-lo e mais do que isso, no caso, esvaziá-lo, porque seria totalmente descabida uma descrição de quadro tal como “completamente branco”, ou melhor dizendo, que sinalizasse o nada absoluto.

Tanto *Novecentos*, quanto *Bartleboom*, *Plasson* e *Savigny*, de modo análogo ao de *Bartleby* de Melville ilustram, assim, algum tipo de renúncia.

Em interessante ensaio crítico, Claudio Magris (2012, p.112-125), analisando, particularmente o anticapitalismo na literatura austríaca do séc. XIX, nota, em especial, nas obras de Grillparzer e Stifter que a renúncia que eles procuram representar, em alguns de seus personagens, residiria, não na base de uma ascese espiritual, mas sim na de uma estratégia de defesa do indivíduo (que parece ser a mesma de *Bartleby*). Este, segundo o famoso escritor triestino, para defender da intercambiabilidade e convertibilidade universais (Marx diria da “prostituição generalizada”), um *quid* irredutivelmente seu, a fim de não ser engolido e triturado pela máquina social, acabará renunciando à afirmação de si mesmo, chegando, às vezes, a organizar o próprio insucesso e inutilidade. Com efeito, esse tipo de anti-herói:

escolherá a sombra, a ausência, a dissimulação, a subtração; “emagrecerá em todos os sentidos”, como dirá sobre si mesmo Kafka, o maior poeta dessa estratégia da negação e do apagamento do eu. Tal estratégia, que vai fundo nos meandros da subjetividade contemporânea, em sua relação com a história e a sociedade, encontrou certamente, grandiosas expressões nas mais diversas literaturas. Pensemos, apenas para citar alguns exemplos, no escrivão *Bartleby* de Melville, em *Wakefield* de Hawthorne, em *Oblomov* e também em *Frédéric Moreau* de Flaubert (MAGRIS, 2012, p. 118- 119).

A última parte do romance de Melville se dedica à tentativa do narrador de querer descobrir quem tinha sido, afinal, *Bartleby* (antes de ter sido seu empregado copista). Ele acabará sabendo - ainda que não possa ter certeza de que a informação é verdadeira – que:

Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, do qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração. Quando penso sobre esse boato, mal posso exprimir as minhas emoções. Cartas mortas! Não se parece com homens mortos? Pense num homem que, por natureza e infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçar o seu desamparo do que lidar o tempo todo com cartas mortas, separando-as para jogá-las ao fogo? Pois elas são queimadas todos os anos, aos montes. Por vezes, entre os papéis dobrados, o funcionário lívido encontrava um anel – o dedo ao qual estava destinado talvez estivesse apodrecendo na sepultura –; algum dinheiro, enviado por caridade – aquele que teria sido ajudado talvez já não estivesse sentindo fome; um perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte (MELVILLE, 2005, p. 36-37).

As cartas que *Bartleboom* escreve em *Oceano mar*, ao final, também, acabarão sem destino, porque as sucessivas desilusões amorosas por que passa, fazem com que decida dar a caixa a um criado qualquer (o que, no momento, era-lhe mais próximo).

Cumprir notar ainda que as cartas que o professor escreve se fundamentam na necessidade que ele tem de contar, enfim, de narrar: “[...] Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar [...]” (BARICCO, 1997, p. 24).

A ideia de “vida a contar” perpassa, como força motriz, praticamente toda a obra ficcional de Baricco. A valorização do narrar como fonte inesgotável de vida - como afirma Todorov (2004): “narrativa é vida” - é facilmente verificável, por exemplo, em *Novecentos*, que dizia que “nunca se está verdadeiramente frito, enquanto se tiver de reserva uma boa história e alguém a quem contá-la” (BARICCO, 2000, p.16), como em *Mundos de vidro*:

A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não para nunca, e aquela é a vida [...] Alguns chamam de anjo o narrador que têm dentro de si e que lhes conta a vida...” (BARICCO, 1999, p. 106).

Isso se reitera ainda, por exemplo, em *Oceano mar*, nas histórias de cada um dos personagens e na de um deles, em particular, Adams, o homem de quem era preciso salvar as histórias:

Langlais sabia tudo isto. E no entanto ficou com *Adams*. Roubou-o à miséria e levou-o em seu palacete. Em qualquer mundo tivesse ido refugiar a sua mente, ali ele iria buscá-lo. E o traria de volta. Não queria salvá-lo. Não era exatamente isso. Queria salvar as histórias que estavam escondidas nele (BARICCO, 1997, p. 59-62).

Em sentido oposto, as cartas, que fazem parte apenas do final da história do escritor de Melville, tocam de perto a morte. É interessante verificar que a voz narrativa que aqui se insere (diversa da que narra o episódio, que é a do advogado - patrão) – como alter-ego da voz do autor – dedica à matéria do narrar poucas palavras, pois pretende conferir, formalmente,

a ideia do acessório – do que é possível viver sem – de comentário “sem importância”. Mas, justamente por conta desse artifício, do coloquial, do tom de boataria ao qual não se pode dar credibilidade, é que se aguça ainda mais a curiosidade do leitor sobre quem teria sido *Bartleby*:

Não haveria necessidade de continuar esta história. A imaginação poderia suprir com facilidade o relato inadequado do enterro do pobre *Bartleby*. Mas, antes de me despedir do leitor, desejo dizer que se esta narrativa curta interessou-lhe a ponto de despertar a sua curiosidade para saber quem era *Bartleby*, e que tipo de vida levava antes de conhecer o narrador, posso apenas assegurar que sinto a mesma curiosidade, mas sou incapaz de satisfazê-la. Não sei se devo contar um boato que me chegou aos ouvidos, alguns meses depois da morte do escrivão. Não posso dar garantias sobre sua origem e nem de quão verdadeiro é. Mas já que esse relato obscuro teve algum interesse para mim, embora triste, pode ser que o mesmo aconteça aos outros; por isso menciono-o brevemente (MELVILLE, 2005, p. 36).

De certa forma, a introdução dessa outra consciência narrativa organizadora rompe com o discurso onipotente do narrador-jurista e revela uma “fragilidade” ou ainda “comoção”, por meio de um viés mais humanizador (o “pobre” *Bartleby*... o “relato obscuro... embora triste”) que, em boa medida, faz lembrar de algumas intromissões, levadas a efeito pelos múltiplos narradores, que frequentam as páginas dos romances de Baricco.

Guardando as devidas medidas e contextualizações específicas de cada obra, o fragmento que elegemos para tratar da morte de *Bartleboom* (nos próximos parágrafos), também será apresentado pela voz de um narrador – até então inexistente – que é a de um professor substituto, amigo do personagem. A coloquialidade, o tom informal e que remete às narrativas orais (marca fundamental de um dos procedimentos mais utilizados por Baricco em sua “arte de narrar”) pode ser constatado pela repetição insistente da expressão: “se é que me entendem”, que visa aproximar o narrador do leitor (de maneira semelhante à qual, aguçando-nos a curiosidade, o narrador da parte final de *Bartleby*, em tom de aparente desdém, fisga o leitor, atenuando o distanciamento, que antes se instaurara pela única e poderosa voz que detinha, até então, os modos de narrar).

Cumprir notar que o procedimento pelo qual o narrador de *Oceano mar* opta por transitar é o da ironia.

O *Bartleby* de Melville morrerá numa prisão e o episódio final (como se demonstrou acima) revela que as cartas, às quais se dedicara a ler, morrem, por serem queimadas.

O *Bartleboom* de Baricco morrerá, também, após ter desistido de entregar a caixa com as cartas à amada (pela qual ele passa a vida toda procurando e só se desilude), dando-a – por total frustração – ao primeiro que aparece.

A grande diferença é que o fim de *Bartleboom* – completamente diverso do trágico fim de *Bartleby* – se dará em decorrência de um prolongado e ininterrupto acesso de riso. O sufixo “boom” de seu nome pode ser interpretado como indício do fato de que ele, literalmente, explode de tanto rir. É o que depreendemos do seguinte trecho:

Bartleboom, ele, desatou a rir. Mas a rir de escangalhar, mas a rebentar de rir, coisa de rir a bandeiras despregadas, não havia meios de fazê-lo parar, com lágrimas e tudo, um espetáculo, uma risada babélica, oceânica, apocalíptica, uma risada que não acabava mais. Os criados da casa Ancher não sabiam o que fazer, não havia meios de fazê-lo parar, nem por bem nem por mal, continuava a se esfacelar de tanto rir, ele, uma coisa constrangedora, e contagiosa além do mais, isto se sabe, um começa e depois todos atrás, é a lei da risadagem, é como um contágio, você quer tentar ficar sério, não consegue, é inexorável, não adianta nada, despencavam um após outro, os criados, que ademais não tinham nada do que rir, aliás, para sermos exatos, teriam do que se preocupar por causa daquela situação constrangedora, se não dramática, mas despencavam um a um, a rirem feito loucos, de mijar nas calças, se é que me entendem, de mijar nas calças, se não tomar cuidado. Afinal, levaram-no para uma cama. Ria até na horizontal, de qualquer modo, e com que entusiasmo, com que generosidade, um portento, realmente, entre soluços, lágrimas e sufocações, mas irrefreável, portentoso, realmente. [...] Morreu que era de manhã. Fechou os olhos e não os abriu mais. Simples. Eu não sei. Há pessoas que morrem e, com todo o respeito, não perdemos nada. Mas ele era daqueles que quando já não estão, você sente. Como se o mundo inteiro se tornasse, de um dia para o outro, um pouco mais pesado. É capaz que este planeta, e tudo o mais, fique à tona no ar só por existirem tantos *Bartleboom*, por aí, que se encarregam de mantê-lo no alto. Sem terem a cara de heróis, mas enquanto isso seguram o rojão. São assim. *Bartleboom*, ele, era assim. Por exemplo: era capaz de pegar você debaixo do braço, num dia qualquer pela rua, e dizer-lhe em grande segredo — Eu, uma vez, vi os anjos. Estavam à beira do mar. Apesar de não acreditar em Deus, ele era um cientista, e não ter lá grande predisposição pelas coisas da igreja, se é que me entendem. Mas tinha visto os anjos. E ele contava isso para você. Pegava você pelo braço, num dia qualquer, pela rua e com admiração nos olhos, dizia: — Eu, uma vez, vi os anjos. Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim? (BARICCO, 1997, p. 189-194).

Mikhail Bakhtin, em uma das análises que propõe em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992), ao tratar das formas do discurso narrativo, afirma que, no caso do romance, o discurso será mais rico (ou “dialógico”) sempre que o autor for hábil em reproduzir a “palavra de outrem”.

O que se faz necessário entender, segundo as lições do eminente sociolinguista russo é que, durante o percurso histórico de afirmação do gênero romanesco, instaurou-se, a princípio, o que ele denominou “discurso enobrecido”, verdadeiro porta-voz do espírito de nacionalidade e moralidade dominantes. Isso se deu, em boa medida, porque o romance surgiu, inevitavelmente ligado à leitura, que, à época, se restringia às classes cultas, que dominavam o código escrito. Mas mesmo esse tipo de discurso não consegue ocultar, totalmente, as vozes populares e as marcas da oralidade que estão impressas na trama narrativa. Na narrativa romanesca, “existe uma bivocalidade que oculta um outro tipo de discurso, às vezes radicalmente adverso ao discurso enobrecido da enunciação” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 1995, p. 58). Daí porque a prosa romanesca abranja diversos estratos sociais e, ainda que a narrativa seja “enobrecida”, os personagens e suas respectivas vozes sempre apresentam algumas diferenças – pelos adjetivos que os qualificam, pelo comportamento que apresentam, pelo vocabulário que usam, e assim por diante (1995, p. 59).

Toda vez que o “discurso enobrecido” tenta cancelar as diferentes entoações discursivas, que constituem o plurilinguismo romanesco, estaremos diante do que Bakhtin denomina

“monologismo” (que, em síntese, pode ser definido, em termos procedimentais, como a tentativa de uniformização do tom discursivo do “outro”).

Mas quando o ficcionista lança mão de recursos como a paródia, a ironia, o rebaixamento grotesco das figuras que representam os cânones literários, acaba por romper a “monologia do discurso enobrecido”, instaurando uma narrativa essencialmente “dialógica”. Esse tipo de procedimento pode ser apontado já nos primeiros romances do mundo moderno, desde a picaresca espanhola clássica até Cervantes e Rabelais, por exemplo (BAKHTIN & VOLOCHINOV, 1992, p. 22).

É dessa matriz irônica que Alessandro Baricco lança mão em muitas de suas obras, uma vez que busca romper o monologismo, entendido como uniformização das vozes do narrar.

Nos exemplos acima citados (os trechos de *Oceano mar* que nos propusemos a analisar) temos, respectivamente, no primeiro, o *discurso enobrecido* do narrador que, a nível estrutural, representa (por meio da escolha pelo registro formal e afetado com que se pronuncia) o *status quo* da alta nobreza, que pagava a Plasson para ser retratada. Importa perceber o quanto a enunciação exaustiva dos tipos mais variados de pessoas que eram retratadas visa, exatamente, dar conta do vasto repertório do pintor e do que passou a ser o chamado “toque Plasson”.

É possível perceber – na construção desse longo parágrafo – um primeiro nível de discurso que visa representar a “alta sociedade da capital” (daí por que, até o trecho que inicia com “o toque Plasson”, seja possível constatar a tentativa do narrador de aderir a um viés monológico, aqui usado com a finalidade de ser fidedigno à nobreza local, sendo porta-voz do registro sociolinguístico usado pela mesma. Mas, especialmente quando passa a definir o “toque Plasson”: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, **mesmo que fosse o de um bezerro. ‘Mesmo que fosse de um bezerro’** (grifo nosso) era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, 1997, p. 72), perceberemos a total reversão do chamado “*discurso enobrecido*” pela inserção do que Bakhtin denominou “*skaz*” e que é um recurso específico dos modos de narrar, que intensifica os matizes da oralidade, transferindo, para o texto, as entoações e as construções típicas de determinadas classes representadas na obra. Segundo o que ensina Irene Machado, a propósito, o “*skaz* é um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e o matiz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo)” (1995, p. 315).

“Mesmo que fosse de um bezerro” é uma forma de *skaz* que, pelo viés do estranhamento (que se obtém por meio da “invasão” do elemento de matiz, basicamente oral e, mais ainda, de registro informal e popular) subverte a estrutura “burilada” e “enobrecida” do parágrafo inteiro.

O comentário que se segue, na última frase, num tipo de investida metalinguística, joga por terra, de uma vez por todas, o tom artificialmente “áulico”, com que o narrador abre o respectivo trecho. Melhor dizendo, como se tivesse cometido uma imensa falha, uma gafe (um “ruído” dissonante, diante do nobre fluxo de termos com que vinha narrando até então), o próprio narrador (num adendo, que remete à arte da improvisação) decide se justificar e, dessa forma, apresenta o tipo de situação em que “a emenda acaba saindo pior do que

o soneto”. Esse recurso do comentário (como se a consciência que narra introduzisse um aposto ou abrisse parênteses), que abruptamente parece invadir o texto, é muito frequente em diversas intervenções dos narradores criados por Baricco.

Com efeito, a multiplicidade de consciências narrativas, correspondente à relativização dos pontos de vista, no intento de afastar certezas, exige esse tipo de quebra, pois o que importa é a maneira pela qual cada um dos narradores conta o que viu e apreendeu, a partir da própria percepção, o que, no limite, compõe um mosaico bastante heterogêneo de ideias.

No segundo trecho que escolhemos para análise, também, de modo análogo, o cabeçalho do enunciado (que abre essa parte do romance: a da morte de *Plasson*) remete ao mesmo tipo gráfico, linguagem e escrita, que, geralmente encontramos na catalogação de obras pictóricas. Importa observar que tal estratégia narrativa visa, num primeiro momento, aderir ao “discurso enobrecido” e distanciado, numa perspectiva monológica, para aos poucos esmaecê-lo, até por fim, subvertê-lo. Os elementos que rompem a catalogação oficial e previsível – no mundo das artes – aparecem pela reiteração de “completamente branco”.

Da mesma forma pela qual, no primeiro trecho analisado, o próprio narrador alerta para o fato de que a expressão “mesmo que fosse de um bezerró” está fora do contexto esperado, destoando da nobreza dos salões, assim também não se espera que, numa catalogação de quadros, haja um tipo de descrição reiterativa apenas como: “completamente branco”. É totalmente imprevisível e sem sentido catalogar quadros, nos quais não há nenhuma imagem, mas apenas a tela vazia e branca. No caso, a subversão do “discurso enobrecido” se dá pela quebra de expectativa que o próprio discurso, logo no início, articulara.

Quanto a *Bartleboom*, seguindo essa mesma linha de raciocínio, o que temos nos dá indícios de que o procedimento irônico se tenha construído, por assim dizer, por meio de uma apropriação, de matriz paródica, de *Bartleby*. De fato, o que se obtém, em termos de efeito estético é o desarranjar do sentido original do texto e do personagem de Melville. A ironia, aqui, se constrói pela máxima aproximação do objeto, para em seguida, revertê-lo, distorcê-lo, deformá-lo. Só é possível subverter o que se conhece integralmente.

Segundo Bakhtin, “pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar” (1997, p. 194).

Ao criar um personagem desastrado como *Bartleboom*, evocando no nome e no ato da escrita, o escrivão *Bartleby*, Alessandro Baricco ressignifica o personagem melvilliano, invertendo seu valor, num nítido procedimento de carnavalização literária, o que no limite, colabora para valorizar e, ao mesmo tempo, dialeticamente, subverter o conceito de cânone literário.

Em várias situações, tanto no que revela o personagem *Novecentos*, como *Plasson*, *Bartleboom* e também o protagonista de *Esta história* (2005), *Ultimo Parri* – temos a caracterização de tipos – um tanto quanto desajeitados, trapalhões, ineptos, bizarros – que não se constroem como meramente cômicos.

Com efeito, ao tratar das sutilezas e diversas nuances que o cômico foi assumindo ao longo da história dos gêneros literários, Umberto Eco evoca, para debater o tema, as concepções

de Aristóteles, Kant e Hegel, para, em seguida, cotejá-las com a teoria pirandelliana sobre o Humorismo. Assim é que, ensina o famoso pensador, na visão hegeliana, por exemplo: “É essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica” (ECO, 2006, p. 73).

A grande contribuição para o assunto surge, efetivamente, com o que Pirandello aponta como a passagem da *percepção do contrário* para a do *sentimento do contrário*. Se, num primeiro momento, prevalece o incidente, a ruptura das expectativas normais, que suscitam o riso (já que, a partir de minha superioridade, consigo rir do outro), quando se passa à reflexão e a uma espécie de identificação, em que o personagem já não permanece distanciado de mim, mas me faz pensar que eu poderia estar em seu lugar, a superioridade cai por terra e o riso (antes meramente cômico) se transforma em sorriso (pois mistura-se à piedade). É então que se passa do cômico para o humorístico (PIRANDELLO *apud* ECO, 2006, p. 74).

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que aqueles personagens de Baricco que ainda, num primeiro momento, suscitam o riso (pelas situações absurdas em que transitam, que em geral, criam uma expectativa que dá em nada) acabam – conforme evoluem no fluxo da narrativa – suscitando, também, no espírito do leitor, uma certa empatia e comoção (nos movemos com eles), por mostrarem, muitas vezes, pelo fracasso de suas intenções, o traço frágil e demasiado humano de que se constituem.

É o que se verifica, facilmente, por exemplo, no episódio da morte de *Bartleboom*. O narrador, ao final, vê na figura do bizarro professor uma espécie de herói da categoria dos anônimos, que “sem terem a cara de heróis, seguram o rojão”, alguém que – por ser como era – acaba fazendo falta ao mundo, quando morre, porque parece que o “mundo inteiro se torna, de um dia para o outro, um pouco mais pesado” (BARICCO, 1997, p. 190).

O final desse trecho, em que o narrador se solidariza com o personagem, é muito revelador dessa comoção, admiração (que transforma o riso no sorriso, por meio da reflexão, que faz com que se passe da percepção do elemento que foge às expectativas para o sentimento do contrário, que faz com que o leitor entre no personagem, não mais em atitude de superioridade em relação ao mesmo): “Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim ?” (BARICCO, 1997, p. 189-194).

Milan Kundera, no brilhante ensaio que fecha a antologia “A arte do romance” (1988) recupera a questão do humor como dado fundamental, em que se deve alicerçar o romance, concebido enquanto “paraíso imaginário dos indivíduos”. Partindo do admirável provérbio judaico: “O homem pensa, Deus ri”, o eminente escritor tece toda uma teorização sobre a necessidade do espírito humorístico, a fim de que se construa um bom romance. Com efeito, contrapondo o espírito teórico, sério, dos antigos filósofos chamados *agelastes* (expressão proveniente do grego que significa: “aquele que não ri, que não tem senso de humor”) ao de Rabelais, afirma que, provavelmente, a arte do grande autor de *Gargantua e Pantagruel* reside no fato de que ele, mais do que ninguém, tenha sabido “ouvir o riso de Deus”, criando o “primeiro grande romance europeu”:

Não existe paz possível entre o romancista e o *agelaste*. Não tendo nunca ouvido o riso de Deus, os agelastes são convencidos de que a verdade é clara, de que todos os homens devem pensar a mesma coisa e que eles mesmos são exatamente aquilo que pensam ser. Mas é precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem torna-se indivíduo. O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade, nem Ana nem Karenin, mas em que todos têm o direito de ser compreendidos, tanto Ana como Karenin.

[...] A erudição de Rabelais, por maior que seja, tem portanto um outro sentido que a de Descartes. A sabedoria do romance é diferente daquela da filosofia. O romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor (KUNDERA, 1988, p. 140–141).

O *Bartleboom* criado por Baricco, especialmente, com sua “lei da risadagem” desarranja o *Bartleby* de Melville (num lance de total subversão irônica), investindo nos “ecos do riso de Deus”, apontado por Kundera como característica essencial do genuíno espírito romanesco. À la Rabelais, reverte o personagem canônico original, numa visada de total ruptura com o *discurso enobrecido* característico dos romances eminentemente monológicos, abrindo ao dialogismo bakhtiniano, coerente com a gênese da intertextualidade que o nutre, qual seja, em síntese, a da incessante busca pelo afastamento das certezas.

Muitos personagens da obra ficcional de Baricco alinham-se à tradição dos puros (como o príncipe *Míchkin* de Dostoiévski⁵), dos bufos, ou ainda dos bizarros, malfadados ou ineptos (um pouco como o *Zeno Cosini* de *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, ou os velhos svevianos – que remete à tradição da literatura dos ineptos e fracassados de todo gênero), os estranhos e loucos (*Mormy*, o filho do sr. *Rail* em *Mundos de vidro*, por exemplo, tem um estranho olhar, parece viver no mundo dos lunáticos, mas até mesmo por isso, o narrador, vê nele “a sombra de ouro”⁶, a que acompanha todos os que não conseguem se adaptar ao sistema). Nenhum deles cabe no sistema, visto por Kierkegaard como um castelo de gigantes, em que o indivíduo não tem espaço⁷. Mas, em todos eles, há um elemento recorrente que convém ressaltar: é impossível que o leitor sinta empatia em relação aos mesmos ou como diria o narrador, a respeito de *Bartleboom*, que não passe a querê-los bem.

⁵ No prefácio à obra *O idiota*, de Dostoiévski, Paulo Bezerra percebe em *Míchkin*, além dos protótipos de Cristo e Dom Quixote, traços como o de esquisito e *iuród*: “o esquisito é aquele que se desvia acentuadamente do papel social que lhe destinam, o *iuród* tanto pode ser um indivíduo atoleimado, juridicamente irresponsável, como um mendigo e louco com dons proféticos. E note-se que *Míchkin* tem uma capacidade excepcional de penetrar na interioridade das pessoas e defini-las” (BEZERRA, 2002, p. 10). A matriz dos “esquitos” de Baricco não é muito distinta da que aqui se descreve, em relação ao personagem de Dostoiévski, só que, muitas vezes, acrescenta-lhes o traço humorístico.

⁶ A respeito, ver FANTIN, M.C.M.B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-12112009-145928>, p. 89.

⁷ Susan Sontag, em ensaio sobre Roland Barthes, observa a importância fundamental de Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, como vozes que se destacaram – entre tantas outras – no intento de proclamar o absurdo dos sistemas: “em sua forma moderna e forte, o desdém pelos sistemas é um aspecto do protesto contra a Lei, contra o Poder em si”. Como veremos, em capítulo oportuno, tal “esclerose dos sistemas” (termo usado por Barthes, em seu primeiro ensaio sobre Gide) trará consequências fundamentais, no tocante à invenção das formas de narração antilineares (SONTAG, 2005, p. 96).

A renúncia à Lei é fonte de inspiração à obra do autor turinês, mas ele a aplica não só no nível do enunciado, como também da enunciação, por meio dos procedimentos narrativos de que lança mão – alguns dos quais procuramos demonstrar anteriormente (especialmente o da ironia, pautada na subversão do cânone e do discurso oficial e de um espírito de humor, em cuja base reside o *sentimento do contrário* tal como proposto por Pirandello).

Se o *Bartleby* de Melville - como novo Cristo - salva porque não redimível (AGAMBEN, 1993, p. 3), o *Bartleboom* de Baricco, herói anônimo que “enxerga anjos”, escreve infinitamente cartas a uma amada imaginária e morre de tanto rir (diante do próprio fracasso, num lance de auto-ironia extrema), salva porque contagia a todos com a sua lei da risadagem. Ele salva, talvez, porque se tenha permitido, como afirma Milan Kundera (1988, p. 140) ouvir o “eco do riso de Deus”.

A título de conclusão, importa notar o quanto a trajetória ficcional de Alessandro Baricco vem privilegiando a instabilidade do narrar e do ver, refletida, nitidamente, nos diversos diálogos intertextuais que leva a efeito. Daí porque a intertextualidade, enquanto um de seus procedimentos ficcionais – tal como concebida e transfigurada pelo autor – esteja intimamente relacionada a uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa (fontes inesgotáveis de vida), a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia.

MARTIRANI, M. C. The Power of “No”: Alessandro Baricco and Herman Melville – A Dialogue. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 208-229, 2018.

Referências

ADORNO. T. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy *et al.* Sel. Jorge Mattos Brito Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, G.; DELLEUZE, G. *Bartleby, Escrita da Potência*. Trad. Pedro A.H. Paixão; Manuel Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim [apoio Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação Carmona e Costa], 2008.

BARICCO, A. *Novecentos: um monólogo*. Trad. Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Oceano mar*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 1992.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CARONE, M. Bartleby, o escrivão fantasma. In: MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. Posf. Modesto Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 39–46.

KUNDERA, M. Discurso de Jerusalém: O romance e a Europa. In: _____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca; Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 139–145.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Imago/ FAPESP, 1995.

MAGRIS, C. As alegrias do desclassificado. In: *Alfabetos. Ensaios de literatura*. Trad. Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012, p. 141–154.

MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. Posf: Modesto Carone, São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. e notas: Dion Davi Macedo. Intr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996. p. 09–39.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*, Firenze: Cadmo, 2003.

SONTAG, S. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: _____. *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 96–98.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 14 out. 2018

Aceito em: 12 nov. 2018

La lingua e' un cavallo: tradurre Clarice Lispector

ROBERTO FRANCAVILLA *

RIASSUNTO: L'articolo si propone un doppio percorso: da un lato una valutazione critica delle concause che favoriscono o, viceversa, precludono i flussi di edizione, la presenza all'interno del mercato editoriale e la ricezione di opere della letteratura brasiliana fuori dal Brasile e, nella fattispecie, in Italia: dalle annose conseguenze della gerarchia delle lingue alle politiche istituzionali con cui la cultura brasiliana viene esportata nella dimensione della letteratura-mondo; dalla verifica delle inclusioni e delle esclusioni di un corpus in costante ridefinizione alla consacrazione globale di paradigmi svincolati dall'identità storico-culturale del paese latino-americano. In seconda battuta, si sceglie di analizzare un caso di studio quale è l'opera di Clarice Lispector descrivendone una breve storia delle traduzioni e della ricezione in Italia, compresa la disseminazione in "plurime voci" e un caso di impropria vulgata. Dopo aver tracciato un percorso di approfondimento degli aspetti più intimamente legati alla questione della lingua (rapporto con il canone linguistico, "conquista" di una lingua esogena, mantenimento della traccia materna vincolata alle origini ucraine) si procede con un'analisi dell'esperienza traduttoria – compresi i suoi risvolti empirici – prendendo come campo di indagine il romanzo *Acqua viva*. In particolare si osserva come una poetica elaborata dalla scrittrice stessa, ovvero l'ipotesi dello "sguardo obliquo" con cui si attua una strategia di avvicinamento al mondo e all'alterità possa condurre, parallelamente, alla resa del testo in una lingua seconda, in questo caso l'italiano.

PAROLE-CHIAVE: *Acqua viva*; Clarice Lispector; Letteratura brasiliana tradotta in Italia; Teoria della Traduzione.

RESUMO: O artigo propõe um duplo percurso de estudo – de um lado realiza a valoração crítica das causas que contribuem para favorecer, ou impossibilitar o fluir de edições, a presença interna do mercado editorial e a recepção de obras da literatura brasileira fora do Brasil e, no caso estudado, na Itália: das antigas consequências da hierarquia das línguas às políticas institucionais com as quais a cultura brasileira é exportada na dimensão da literatura mundial; à verificação das inclusões e das exclusões de um cópús em constante redefinição à consagração global de paradigmas desvinculados da identidade histórico-cultural do país latino americano. Como segundo percurso, por outro lado, se analisa um caso relativo à obra de Clarice Lispector, apresentando uma breve história das traduções e da recepção na Itália, incluída a disseminação, em entradas múltiplas, e um caso de tradução de divulgação popular. Depois de traçar um percurso de aprofundamento dos aspectos mais intimamente ligados às questões da língua (relação com o cânone linguístico, "conquista" de uma língua exógena, manutenção dos traços maternos vinculada à origem ucraniana) se realiza uma análise da experiência tradutória e de seus revezes empíricos, escolhendo como campo de pesquisa o romance *Água viva*. Se observa, particularmente, como uma poética elaborada pela própria escritora (a hipótese do "olhar oblíquo" com o qual se realiza uma estratégia de aproximação ao mundo e à alteridade) possa conduzir, paralelamente, à transposição do texto em uma segunda língua, no caso o italiano.

PALAVRAS-CHAVE: *Água viva*; Clarice Lispector; Literatura brasileira traduzida na Itália; Teoria da Tradução.

* Dipartimento di Lingue e Culture Moderne – Università degli Studi di Genova – UNIGE – 16126 – Genova –
LIG – Itália. E-mail: roberto.francavilla@unige.it

Uno dei parametri più convincenti per analizzare il dialogo fra culture si elabora a partire da una valutazione intorno al catalogo dei testi letterari tradotti. Anche alla luce di ciò, è interessante verificare in che modalità e con quali ricorrenze temporali, quali repentine cadute nell'oblio o altrettante ricapitalizzazioni di mutuo interesse si siano alimentati a vicenda i corpora della letteratura brasiliana tradotta in Italia e di quella italiana tradotta in Brasile¹.

In Italia il portoghese è l'ottava lingua da cui si traduce (addirittura la decima in Spagnal), aspetto che, all'interno dell'ormai canonico dibattito sulla centralità e, viceversa, sulla presunta perifericità di certe culture letterarie, propone di immediato che qualsiasi riflessione su queste tematiche non possa prescindere dall'annosa questione della gerarchia delle lingue. A questo proposito, sorge spontaneo ricordare il noto assioma proposto da Pierre Rivas secondo cui la dicotomia lingua centrale / lingua periferica riverbera immancabilmente e con ripercussioni decisive sul campo delle traduzioni. Afferma lo studioso: «Há uma relação entre a hierarquia das línguas e o fluxo das traduções; por mais paradoxal que possa parecer, mais uma língua é dominante, mais se traduz a partir dela e menos ela traduz em sua própria direção» (RIVAS *apud* FAVERI, 2015, p. 12).

Il dato è certamente interessante sebbene, alla luce dell'approccio – per l'appunto – gerarchico all'universo delle lingue e dei contesti socio-politico-culturali che esse veicolano, non particolarmente paradossale. La verifica del corpus di testi tradotti in un determinato sistema, infatti, contribuisce decisamente a verificare precisamente quale l'incidenza del grado di importanza riconosciuta della lingua da cui si traduce all'interno del polisistema delle letterature tradotte. Se, in seconda battuta, si aggiunge un'analisi comparata delle due direzioni traduttorie, si ottiene di immediato la percezione di quanto possa essere differente, in termini meramente numerici, l'impatto che ciascuna ha nel campo in cui viene trasportata.

Tornando al mercato editoriale: le traduzioni brasiliane in generale hanno avuto negli ultimi decenni un andamento fortemente oscillatorio in cui ha avuto al contempo merito e demerito la politica culturale condotta dalle istituzioni governative, anch'essa, appunto, poco lineare e tuttavia in moltissimi casi determinante. Si pensi in particolare al Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior: l'appoggio a un corpus di traduzioni da parte di un'istituzione legata al governo, oltre che l'implementazione di un settore del mercato, significa anche la messa a punto di strategie consapevoli di elaborazione di un immaginario "esportabile" (di questa strategia fanno parte altri discorsi e altre declinazioni, come ad esempio lo sport) e un aumento consapevole e determinato di capitale simbolico (BOURDIEU, 1992). In ogni caso, l'immaginario brasiliano che oggi sta nuovamente e disperatamente precipitando, fra il 2009 e il 2014 (epoca in cui si inquadra la fase più promettente e significativa del governo di Lula, l'exploit dei cosiddetti titoli "BRIC" nelle borse internazionali, l'organizzazione dei Giochi Olimpici e dei Campionati mondiali di calcio) era salito dal 41 al 31 posto del Country Brand Index, quella olistica classifica internazionale che indica quanto positivamente una nazione viene valutata dagli osservatori esterni (PARDO, 2014). Ed era il primo fra i paesi latino-americani.

¹ Preziosi materiali sulle traduzioni brasiliane in Italia e su quelle italiane in Brasile sono contenuti in PETERLE (Org.), 2011, e FAVERI (Org.), 2015.

Gli effetti nel territorio spesso insondabile dell'editoria ha conosciuto momenti di luce, come quando il Brasile è stato scelto come paese ospite alla Buchmesse di Francoforte, e momenti di ombra, alcuni di essi purtroppo prolungati: nessun premio Nobel ha potuto trainare nella scia del proprio successo un universo letterario ricco e in costante ridefinizione. A complicare ulteriormente le cose, il governo brasiliano dal 2007 ha cessato misteriosamente di inviare informazioni all'*Index Translationum* dell'UNESCO che, pur con lacune evidenti, resta uno dei più corposi database al mondo sull'argomento.

Per fare qualche esempio: nel nuovo millennio (ammesso che sia lecito impostare una periodizzazione a partire da questo discrimine del tutto virtuale), in un contesto segnatamente centrale come è quello degli Stati Uniti, se si esclude il successo editoriale di un autore quale è Paulo Coelho (del cui si segnalano ormai più di quindici traduzioni) e di un autore long-seller fondamentale nell'elaborazione dell'*imagologie* brasiliana nel mondo quale è Jorge Amado (che ha superato la decina di traduzioni), il ruolo di esponente di spicco è affidato proprio a Clarice Lispector, con cinque traduzioni. La scrittrice, inoltre, figura nella monumentale antologia *The vintage book of latin american stories*, volume che contiene un sincero *réperage* antologico composto da trentanove racconti in cui i curatori, Julio Ortega e Carlos Fuentes ravvisano i testi più rappresentativi del secondo Novecento latino-americano. Alquanto bizzarramente, al contrario, Clarice non figura nell'antologia *Fourteen female voices from Brazil*. Fortuna sì, dunque, ma irregolare e non dettata da un parametro ormai generalista e canonico come quello della cosiddetta "letteratura femminile" che invece la accoglie in Brasile, in Portogallo e sicuramente in Italia.

La storia della ricezione di Clarice Lispector in Italia procede da una sorta di "falso debutto" dovuto, molto probabilmente, alla trasmissione fallace di un dato non confermato, rimasto *in nuce* e a livello progettuale e mai davvero realizzato il quale, a sua volta, ha originato una vulgata tramandata nel tempo e ancora oggi proposta (ne è esempio evidente *Why this world*, la fortunatissima biografia che Benjamin Moser ha dedicato alla scrittrice brasiliana). Come è noto, Clarice trascorse un periodo in Italia alla fine della Seconda Guerra Mondiale al seguito del marito diplomatico, Maury Gurgel Valente; periodo controverso in cui, alla miseria in cui versava una Napoli derelitta messa in ginocchio dalla vicenda bellica, facevano da contrappunto le frequenti visite ai salotti romani dove la scrittrice aveva modo di frequentare l'effervescente ambiente artistico e intellettuale della capitale. Ormai consegnato al mito è il momento in cui uno strillone annuncia per strada la fine del conflitto mentre Clarice posa per un ritratto ad opera di De Chirico:

Rubem Braga publica um artigo intitulado "De Chirico" na revista *Sombra*, em setembro 1945, que inclui a reprodução da tela de Clarice Lispector. Nesse período em Roma, ela conhece o escritor Giuseppe Ungaretti, que havia dado aulas na USP de Língua e Literatura Italiana, de 1937 a 1942. Ele e sua filha, Anna Maria, traduzem trechos escolhidos de *Perto do coração selvagem*, para que fossem publicados na revista italiana *Prosa*, mas isso não ocorreu (BEZERRA TEIXEIRA, 2017, p. 6791).

Benjamin Moser, al contrario, afferma che sulla rivista romana *Prosa*, nel 1945, venne tradotto da Ungaretti e dalla figlia Anna Maria il capitolo “La zia” tratto da *Perto do coração selvagem* (*Vicino al cuore selvaggio*) (MOSER, 2009, p. 215 e nota 9). L’informazione, che forse Moser mutua da Claire Varin, è palesemente priva di fondamento. Della rivista *Prosa* uscirono tre numeri. Ungaretti, di fatto, vi partecipa traducendo Poulhan e Michaux, ma nessun testo di Clarice compare nella serie effimera e pure ricchissima di quella rivista. Più verosimilmente Ungaretti, che incontrò più volte Clarice e con la quale ebbe uno scambio di missive, progettò di divulgare in Italia la scrittrice brasiliana che aveva fulminato l’ambiente intellettuale del suo paese con quel sorprendente debutto. Tuttavia, per motivi ignoti, il piano non ebbe un seguito.

Dobbiamo dunque aspettare l’inizio degli anni 80 per assistere alla prima pubblicazione italiana della Lispector, ovvero *La passione secondo G. H.*, tradotta per l’editore Feltrinelli da Adelina Aletti nel 1982². Un ponte immaginario si edifica fra quel debutto e il lavoro del sottoscritto, ponte che scavalca idealmente le plurime voci clariciane in Italia, ovvero una serie di “traduttori di una singola opera”, alcuni dei quali impegnati in versioni di paratesti, di carteggi, di *crônicas* e di letteratura per l’infanzia. Una menzione particolare merita poi il caso di Angelo Morino a cui l’editore Sellerio affida *Agua Viva*, fino a ora unico caso di ri-traduzione (a cui si aggiungeranno a breve i racconti di *Laços de família*, in uscita per Feltrinelli nella mia traduzione) e per cui vale, a mio giudizio, la netta posizione espressa da Paul de Man secondo cui non solo edizioni precedenti di una traduzione possiedono vita propria, ma nessuna lettura può considerarsi definitiva: questa linea, più che condivisibile, si oppone all’ortodossia della regola epistemologica della lettura, stabilita nel II secolo dopo Cristo, secondo la quale il testo più recente sostituisce il precedente.

Vorrei entrare, a questo punto, nella questione empirica del lavoro traduttorio e della mia esperienza riassumibile in tre prove: la prima, *Acqua viva* pubblicata da Adelphi nel 2017; le altre due rispettivamente in uscita ancora per Adelphi (*Um sopro de vida - Un soffio di vita*), e per Feltrinelli (*Todos os contos - Tutti i racconti*).

Tradurre Clarice Lispector significa prima di tutto fare i conti con una poetica particolarmente complessa e spesso volutamente svuotata dai sicuri gangli della trama,

² Per un *réperage* delle principali traduzioni italiane di Clarice Lispector andranno considerate le seguenti versioni: *La passione secondo G. H.* (trad. di Adelina Aletti, con una nota di Angelo Morino, 1982, Milano, Feltrinelli, 1991); *Un apprendistato o il libro dei piaceri* (trad. e introduzione di Rita Desti, con una nota di Luciana Stegagno Picchio, Torino, 1981; Milano, Feltrinelli, 1992); *Legami familiari* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1986 e successive); *La passione del corpo* (trad. di Amina Di Munno, Milano, Feltrinelli, 1987); *Vicino al cuore selvaggio* (trad. di Rita Desti, Milano, Adelphi, 1987 e successive); *La mela nel buio* (trad. di Renata Cusmai Belardinelli, Milano, Feltrinelli, 1988); *L’ora della stella* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1989); *Il mistero del coniglio che sapeva pensare* (trad. di Francesca Lazzarato, Milano, Mondadori, 1991); *Dove siete stati di notte?* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Zanzibar); *Le storie di Ovidio* (trad. di Ombretta Borgia, Milano, Mondadori, 1996); *Acqua viva*, trad. di Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1997; trad. di Roberto Francavilla, Milano, Adelphi, 2017); *Il segreto* (trad. di Adelina Aletti, Milano, La Tartaruga; Milano: B.C. Dalai, 2010); *La scoperta del mondo. 1967-1973*, (trad. di Mauro Raggini, Milano, La Tartaruga, 2001); *Come sono nate le stelle. Storie e leggende brasiliane* (trad. di Maria Baiocchi, Roma, Donzelli, 2005); *La vita che non si ferma. Lettere scelte (1941-1975)* (trad. di Guia Boni e Lisa Ginzburg, Milano, Archinto, 2008); *Le passioni e i legami* (prefazione di Emanuele Trevi, Milano, Feltrinelli, 2013). E di prossima uscita: *Un soffio di vita* (trad. di Roberto Francavilla, Milano, Adelphi) e *Tutti i racconti* (trad. di Roberto Francavilla, Milano, Feltrinelli).

nonostante gli ovvi vincoli con il contesto storico sociale e di conseguenza con un'opera intesa, secondo Antonio Candido, "como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões" (CANDIDO, 2011, p. 197). Il grande critico, fra l'altro, non evita di sottolineare quanto in Clarice l'elaborazione del testo fosse l'elemento decisivo attraverso cui raggiungere la pienezza dell'effetto:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes da mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 2011, p. 250).

È certo che ogni scrittore decifra secondo le proprie poetiche la realtà, l'esperienza, la memoria, le pieghe insondabili dell'identità. A Clarice, come abbiamo compreso, raramente interessano le grandi narrazioni, gli eventi importanti della Storia. Le sue trame quasi nulle sono nutrite dal dialogo costante fra gli elementi minimi – talvolta perfino insignificanti – di cui è ampiamente costellata la nostra esistenza e la dimensione abissale dell'inconscio. Spesso le vite dei suoi personaggi sono alterate da epifanie improvvise (per esempio lo sguardo di un animale, un rumore captato in lontananza ecc.). In *Acqua viva* un possibile raccordo tematico può essere individuato nella frustrazione della voce narrante che appartiene a una donna (la soglia dell'*autofiction* è molto vicina) e che si rivolge, in un monologo frustrato e puntellato di divagazioni, ad un uomo, un amante, che non ne comprende le doti di pittrice. Il modo per "mettersi nei panni" di chi si traduce può essere questo: compiere lo sforzo di guardare il mondo con i suoi occhi. Come vedremo, Clarice in *Acqua Viva* torna spesso sulla questione della "vista obliqua", fatta di lievi incomprensioni, che ha la consistenza di delicati fili di ragnatela, facendo di essa una sorta poetica dello sguardo e un modo di percepire gli strati meno superficiali della realtà, un filtro, in definitiva, attraverso cui poter sondare l'invisibile. In quest'opera della maturità, la vista deformata, percepita accanto alla propria animalità, cerca di cogliere ciò che costituisce lo strato più profondo dell'esistenza. Tanto in *Acqua viva* come in *Un soffio di vita*, la vicenda esistenziale della scrittrice preme sul testo: la solitudine, la paura, la malattia, la morte imminente. In questi casi, conoscere i risvolti della biografia (segnata da un universo personale complesso, labirintico, frantumato, profondissimo) aiuta a inquadrarne i riflessi, benché, appunto, obliqui, nell'universo della rappresentazione della letteratura.

Anche la questione della lingua risente della storia personale della scrittrice. Del resto Clarice aveva un modo di scrivere che eccedeva quella che viene considerata, con una persistente dose di lecito dubbio, una "scrittura canonica". Non sono rari, infatti, nelle sue opere, i neologismi o un uso volutamente scorretto delle forme grammaticali e sintattiche. Claire Varin indica nel suo presunto plurilinguismo una delle principali cause del suo stile così peculiare. La condizione di immigrati di Clarice bambina e della sua famiglia (ebrei ucraini) genera le difficoltà della scrittrice ad apprendere il portoghese. Per lei, infatti, la lingua portoghese diventa una conquista:

Ela é que tem que escolher: as pessoas como as línguas? Primeiro a língua portuguesa falada no país de acolhida dos pais, língua que se promete a si mesma desde os sete anos ter um dia em seu poder. É uma língua que julga difícil de manejar. Menciona várias vezes nas suas crônicas semanais no *Jornal do Brasil* (com o qual colaborou durante sete anos) sua dificuldade em escrever em português como se ela fosse uma imigrante lutando para dominar uma segunda língua (VARIN, 2004, p. 207).

Clarice nasce nella cittadina ucraina di Tchetelnik nel 1920, in una famiglia di ebrei in fuga dai pogrom. Due anni dopo, i Lispector si imbarcano da Amburgo per il Brasile. A Maceió, dove giungono nel 1922, la scrittrice cessa di chiamarsi Haia e le viene consegnato, oltre a un nuovo paese e una nuova lingua, un nuovo nome: Clarice. Afferma Benjamin Moser:

Clarice era fundamentalmente desprovida de uma tradição. Era uma imigrante, e, embora tivesse por trás a velha tradição judaica europeia, aquele mundo, particularmente do pequenino *shtetl* onde ela nasceu, não era facilmente adaptável às vidas modernas urbanas. E, na literatura do idioma em que ela escrevia, o tema da mulher moderna era tão inexistente quanto as próprias mulheres escritoras (MOSER, 2009, p. 16).

In lei resta comunque la traccia della prima lingua uditata: una lingua materna lontana, presente in forme invisibili. Ciò che Hölderlin, in una poesia bellissima (*“Die Stille”*) chiama *Mutterzartlichkeit*, “muta pedagogia materna”. E una lingua dell’apprendistato: il portoghese del Brasile, che diventa una conquista. In una cronaca giornalistica, scrittura a cui si dedicò per anni, Clarice descrive il suo amore per la lingua portoghese, soffermandosi sul senso di lotta che in lei suscita il cercare di dominarla, come si trattasse di una lingua raccolta in un processo di formazione ancora incompiuto. L’atto di scrivere e di forgiare la lingua portoghese è analogo al tentativo di domare un cavallo:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope (LISPECTOR, 2008, p. 100).

La lingua viene animalizzata e la difficoltà e la lotta nel tentativo di domarla sfociano in una prosa di grande fascino e bellezza. Il lato negativo, oggetto della sfida, non viene affatto esorcizzato bensì, in qualche modo, domato, come una sorta di cavallo-lingua. Aggiunge ancora Moser:

O esforço de superar estruturas aparentemente inevitáveis animou a arte

moderna. Os pintores abstratos buscavam retratar estados mentais e emocionais dispensando a representação direta. Os compositores modernos expandiram as leis da harmonia tradicional. E Clarice desfez modelos reflexos na gramática. Foi frequentemente obrigada a lembrar os leitores de que sua linguagem “estrangeira” não decorria de seu nascimento na Europa, nem de uma ignorância do português. Uma das mulheres mais cultas de sua geração não ignorava a língua padrão dos brasileiros, assim como Schoenberg não ignorava a escala diatônica, nem Picasso a anatomia (MOSER, 2009, p. 23–24).

Dall'altra parte c'è poi il discorso progettuale: la lingua brasiliana che cambia giorno dopo giorno dopo l'autentico spartiacque rappresentato dalle avanguardie del Modernismo. Non tanto una nuova lingua (la lingua la fa soprattutto il popolo, direbbero molti linguisti contemporanei), ma sicuramente lo specchio di un faticoso percorso culturale di costruzione identitaria che dagli anni 20 procede fino ad oggi e in cui la lingua parlata da Macunaíma, protagonista dell'eponimo romanzo-rapsodia di Mário de Andrade (1928) che secondo i lettori coevi e perfino (o soprattutto) i raffinati critici della sua generazione rasentava l'incomprensibilità, costituisce una sorta di punto zero. Una volta archiviato il solenne e rituale ribaltamento del canone (*Tupy or not tupy*, scriveva Oswald De Andrade per esorcizzare ogni possibile esitazione e per ribadire un interessamento – peraltro ormai conclamato - verso la materia indigena tupi-guarani, pre-lusitana, tellurica), si comincia a costruire, proseguendo attraverso tappe erudite come João Guimarães Rosa o i poeti del concretismo fino a buona parte degli scrittori contemporanei, ognuno con la presenza viva e ingombrante di incastri esogeni dentro a quella lingua che per anni, decenni, secoli è stata chiamata pretenziosamente “portoghese standard”.

E dunque, per tradurre una scrittrice dall'universo poetico-linguistico così complesso ho escogitato un modo per sviare dall'inesprimibile e per non restare impigliato nella ragnatela di cui parlavo in precedenza. E, infondo, anche per eludere un ulteriore problema: la resa di una scrittura così decisamente scaturita dalla più profonda aderenza all'identità di genere e dunque la necessità di scavalcare una barriera – non invalicabile – o forse meglio un solco, fra il maschile, che è la mia prospettiva, e il femminile. La strategia che ho escogitato è semplice. Ho immaginato che uno dei codici più originali della poetica di Clarice, lo sguardo *di sbieco*, potesse funzionare non solo per *capire* il suo testo (compresi i vuoti, gli scarti, l'incomprensibile) ma anche da viatico alla mia traduzione. Come si è visto, Clarice Lispector ritorna sulla vista obliqua, strabica, proprio in *Acqua viva*, eleggendola (accanto alla propria animalità) a strategia funzionale alla percezione degli strati meno superficiali della realtà e per individuarvi la presenza di forme. Se avessi tentato di assecondare questa percezione deformata avrei forse potuto superare alcuni limiti altrimenti impossibili da affrontare. È la stessa Clarice ad ammonirci: quello sguardo non è che un alibi, una strategia per mettersi al riparo dalla geometria delle cose. “L'obliquo della vita” come sortilegio, come unico modo per accettarne le contraddizioni, gli abissi di un universo personale così labirintico e frammentario. La sua scrittura, come la vita, si ribella alle rette e alle parallele. Solo così, la strana pittrice che in *Acqua viva* scrive la sua struggente missiva a un amante perduto che forse non l'ha mai capita, può affrontare il destino, l'incomprensione, il *desencontro* (lo

spazio liminare che ha bisogno di continui aggiustamenti) che si insinua fra le cose, fra gli eventi e soprattutto fra le persone. Obliqua, inoltre, è la natura di alcune puntuali ricorrenze testuali: il pronome inglese *it*, il neutro di un'entità indefinita che assume il non-nome di "X". Neutra, obliqua, informe è soprattutto la creatura contenuta nello sdoppiamento di significato – raggio del genio clariciano - che origina il titolo del romanzo. *Água Viva*: "acqua viva", "medusa". E non costituisce ausilio, dal punto di vista traduttorio, l'esistenza di un proto-testo che Clarice aveva intenzione di chiamare *Objeto gritante* (oggetto gridante) e che sarebbe confluito in *Água viva*. Con queste parole Clarice riflette sulla "vista obliqua":

É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos - é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal. Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Nella percezione di sbieco "si posa pesantemente la propria zampa" e lo sguardo strabico si unisce al peso dell'esistenza animale. Nello stesso testo viene dunque formulata la definizione di una "vita obliqua", fatta di lievi incomprensioni, che ha la fragile consistenza di fili con cui il ragno tesse la sua tela:

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Di altra natura, infine, sono le scelte fitte di esitazioni e di dubbi che hanno costellato le mie traduzioni. In *Água viva*, per esempio, ho tradotto *instante-jà* con *istante- adesso* (anziché "istante-già", che ricorda un utilizzo ricorrente in francese ma che in italiano non avrebbe resa convincente), nel senso del momento inafferrabile che è l'adesso e che svanisce mentre lo vivo. La portata del significato è naturalmente filosofica e le differenze così labili da risultare sfuggenti. Ci sono poi altre difficoltà, come per esempio un gioco di parole impossibile da rendere in italiano: la *vingança sumarenta* (la scrittrice si riferisce alla pianta del cactus) è una "vendetta succosa" (però in brasiliano la parola *sumarenta* ricorda molto la parola *sumária*, che a sua volta rimanda alla "vendetta sommaria").

In ogni caso, il primo problema che abbiamo con Clarice è il problema del senso e del significato. Il senso è il valore preciso di una parola che si connette con altre infinite parole producendo o meno rapporti logici e determinando le regole dell'interpretazione. Se una cosa ha senso è più facile capirla. L'atto del tradurre, che si realizza in un corridoio –

quasi sempre posto in penombra (una penombra illuminata da repentini bagliori) – implica, oltre alla ricerca del senso, un’indagine sul significato in un’accezione emotiva (e in senso lato culturale, ideologica, mitica): le vaste connotazioni del linguaggio di cui si alimenta l’opera letteraria; i *significati* che Clarice dispiega sulla pagina e che invitano, respingono, assecondano, invalidano la nostra capacità di comprenderli. Ma come si decide sulla correttezza di una traduzione? Spesso i vocabolari offrono soluzioni plausibili senza tuttavia garantire l’intuizione della verità di ciò che il vocabolo significa veramente. Perlomeno nell’intenzione autoriale.

In termini circensi, tradurre Clarice Lispector significa compiere un salto mortale: capire il significato della *sua* lingua brasiliana; capire il significato della sua lingua brasiliana nella *sua* scrittura. Alcuni pezzi di un arsenale dell’inesprimibile restano impigliati in una ragnatela tessuta fra questi due luoghi. Tuttavia, in una lettera a Egelmann, Wittgenstein coglie un aspetto per me fondamentale per la resa di questa scrittrice nella mia lingua: “quando non ci si sforza di esprimere l’inesprimibile, non va perduto nulla. Anzi, l’inesprimibile è contenuto – nella sua inesprimibilità – in ciò che viene espresso” (WITTGENSTEIN, 2013, p. 76).

FRANCAVILLA, R. Language is a Horse: Translating Clarice Lispector. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 230-239, 2018.

Riferimenti

BEZERRA TEIXEIRA, M. L. Uma estrangeira do mundo – Memórias de Clarice Lispector na Itália. In: Aa.Vv. *Abralic – Experiências literárias textualidades contemporâneas*, Vol. XV, 2017, p. 6791, 2017. Disponibile su: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491574107.pdf>. Ultimo accesso: 07 jul. 2018.

BOURDIEU, P. *Les règles de l’art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FAVERI, C. B. (Org.) *O Brasil traduzido – palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MOSER, B. *Clarice Lispector – Uma vida*. Porto: Civilização, 2009.

PARDO, M. del C. V. Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso Brasil. In: Aa.Vv, *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas da literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminaria, 2014. Disponível su: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14619> . Ultimo acesso: 05 jul. 2018.

PETERLE, P. (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália – Sob o olhar da tradução*. Florianópolis: Copiart, 2011.

RIVAS, P. Matériaux pour étude de la réception de la littérature brésilienne en France. **Revista Brasileira de Literatura comparada**, v. 8, n.9, Rio de Janeiro, 2006, p. 129–139. Disponível su: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/133/134>>. Ultimo acesso: 07 jul. 2018.

VARIN, C. Clarice Lispector e o espírito das línguas. In: PONTIERI, R. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

WITTGENSTEIN, L. Lettere e conversazioni. In: Aa.Vv. *Adelphiana*. Milano: Adelphi, 2013.

Recebido em: 25 set. 2018

Aceito em: 27 out. 2018

A língua é um cavalo: traduzir Clarice Lispector*

ROBERTO FRANCAVILLA**

RESUMO: O artigo propõe um duplo percurso de estudo – de um lado realiza a valoração crítica das causas que contribuem para favorecer, ou impossibilitar o fluir de edições, a presença interna do mercado editorial e a recepção de obras da literatura brasileira fora do Brasil e, no caso estudado, na Itália: das antigas consequências da hierarquia das línguas às políticas institucionais com as quais a cultura brasileira é exportada na dimensão da literatura mundial; à verificação das inclusões e das exclusões de um corpus em constante redefinição à consagração global de paradigmas desvinculados da identidade histórico-cultural do país latino americano. Como segundo percurso, por outro lado, se analisa um caso relativo à obra de Clarice Lispector, apresentando uma breve história das traduções e da recepção na Itália, incluída a disseminação, em entradas múltiplas, e um caso de tradução de divulgação popular. Depois de traçar um percurso de aprofundamento dos aspectos mais intimamente ligados às questões da língua (relação com o cânone linguístico, “conquista” de uma língua exógena, manutenção dos traços maternos vinculada à origem ucraniana) se realiza uma análise da experiência tradutória e de seus revezes empíricos, escolhendo como campo de pesquisa o romance *Água viva*. Se observa, particularmente, como uma poética elaborada pela própria escritora (a hipótese do “olhar oblíquo” com o qual se realiza uma estratégia de aproximação ao mundo e à alteridade) possa conduzir, paralelamente, à transposição do texto em uma segunda língua, no caso o italiano.

PALAVRAS-CHAVE: *Água viva*; Clarice Lispector; Literatura brasileira traduzida na Itália; Teoria da Tradução.

RIASSUNTO: L'articolo si propone un doppio percorso: da un lato una valutazione critica delle concause che favoriscono o, viceversa, precludono i flussi di edizione, la presenza all'interno del mercato editoriale e la ricezione di opere della letteratura brasiliana fuori dal Brasile e, nella fattispecie, in Italia: dalle annose conseguenze della gerarchia delle lingue alle politiche istituzionali con cui la cultura brasiliana viene esportata nella dimensione della letteratura-mondo; dalla verifica delle inclusioni e delle esclusioni di un corpus in costante ridefinizione alla consacrazione globale di paradigmi svincolati dall'identità storico-culturale del paese latino-americano. In seconda battuta, si sceglie di analizzare un caso di studio quale è l'opera di Clarice Lispector descrivendone una breve storia delle traduzioni e della ricezione in Italia, compresa la disseminazione in “plurime voci” e un caso di impropria vulgata. Dopo aver tracciato un percorso di approfondimento degli aspetti più intimamente legati alla questione della lingua (rapporto con il canone linguistico, “conquista” di una lingua esogena, mantenimento della traccia materna vincolata alle origini ucraine) si procede con un'analisi dell'esperienza traduttorica – compresi i suoi risvolti empirici – prendendo come campo di indagine il romanzo *Acqua viva*. In particolare si osserva come una poética elaborata dalla scrittrice stessa, ovvero l'ipotesi dello “sguardo obliquo” con cui si attua una strategia di avvicinamento al mondo e all'alterità possa condurre, parallelamente, alla resa del testo in una lingua seconda, in questo caso l'italiano.

PAROLE-CHIAVE: *Acqua viva*; Clarice Lispector; Letteratura brasiliana tradotta in Italia; Teoria della Traduzione.

* Tradução: Maria Celeste Tommasello Ramos e Pedro Henrique Pereira Graziano. Revisão da Tradução: Roberto Francavilla.

** Dipartimento di Lingue e Culture Moderne – Università degli Studi di Genova – UNIGE – 16126 – Genova – LIG – Itália. E-mail: roberto.francavilla@unige.it

Um dos parâmetros mais convincentes para analisar o diálogo entre culturas se elabora a partir de uma avaliação do catálogo dos textos literários traduzidos. Sob esta perspectiva, é interessante verificar de quais modalidades e com que recorrências temporais, de quais súbitas quedas no esquecimento ou equivalentes recapitulações de mútuo interesse tenham se alimentado os corpos da literatura brasileira traduzida na Itália e literatura italiana traduzida no Brasil¹.

Na Itália, o português é a oitava língua mais traduzida (sendo a décima na Espanha!), aspecto que, dentro do agora canônico debate sobre a centralidade e, ao contrário, sobre a suposta posição periférica de certas culturas literárias, propõe de imediato que qualquer reflexão sobre estas temáticas não possa prescindir da antiga questão da hierarquia das línguas. Para este propósito, parece espontâneo recordar o axioma conhecido proposto por Pierre Rivas, segundo o qual a dicotomia língua central / língua periférica reverbera inevitavelmente e com repercussões decisivas no campo das traduções. Afirma o estudioso: “Há uma relação entre a hierarquia das línguas e o fluxo das traduções; por mais paradoxal que possa parecer, mais uma língua é dominante, mais se traduz a partir dela e menos ela traduz em sua própria direção” (RIVAS *apud* FAVERI, 2015, p. 12).

O dado é certamente interessante, ainda que, à luz da abordagem – de fato – hierárquica em relação ao universo das línguas e dos contextos sócio-político-culturais que esses veiculam, não particularmente paradoxal. A verificação do corpus de textos traduzidos num determinado sistema, de fato, contribui decisivamente para verificar precisamente qual a incidência do grau de importância reconhecida da língua da qual se traduz dentro do polissistema das literaturas traduzidas. Se, num segundo momento, acrescenta-se uma análise comparada das duas direções tradutórias, obtém-se, de imediato, a percepção de quanto se possa ser diferente, em termos meramente numéricos, o impacto que cada uma tem no campo para o qual é transportada.

Voltando ao mercado editorial, as traduções brasileiras em geral tiveram, nas últimas décadas, um andamento fortemente oscilante em que a política cultural conduzida pelas instituições governamentais teve ao mesmo tempo mérito e demérito e foi, também, pouco linear e, ainda assim, em muitos casos, determinante. Pensemos em particular no Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior: o apoio a um corpus de traduções por parte de uma instituição ligada ao governo, além da implementação de um setor do mercado, significa também o estabelecimento de estratégias consentidas de elaborações de um imaginário “exportável” (desta estratégia fazem parte outros discursos e outras declinações, como por exemplo o esporte) e um aumento consentido e determinado de capital simbólico. (BOURDIEU, 1992). De todo modo, o imaginário brasileiro que hoje está precipitando novamente e desesperadamente, entre 2009 e 2014 (época em que se enquadra a fase mais promissora e significativa do governo de Lula, a ascensão dos chamados “BRIC”²

¹ Importantes informações e considerações sobre traduções brasileiras na Itália e italianas no Brasil estão em PETERLE (Org.), 2011, e FAVERI (Org.), 2015.

² Nota dos tradutores: BRIC é o termo utilizado para designar o grupo constituído pelos países de economias emergentes formado por Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul.

nas bolsas internacionais, a organização dos Jogos Olímpicos e dos campeonatos mundiais de futebol) tinha subido de 41º a 31º lugar do *Country Brand Index*, a holística classificação internacional que indica o quão positivamente uma nação é avaliada pelos observadores externos (PARDO, 2014). E era o primeiro dentre os países latino-americanos.

Os efeitos no território muitas vezes insondável da editoração foram a possibilidade de viver momentos de luz, como quando o Brasil foi eleito como país hóspede na Feira do Livro de Frankfurt, e momentos de trevas, alguns destes infelizmente prolongados: esse universo literário rico e em constante redefinição não pôde trazer consigo nenhum prêmio Nobel. Para complicar ainda mais a situação, o governo brasileiro, a partir de 2007, parou misteriosamente de enviar informações ao Index Translationum da UNESCO que, ainda que com evidentes lacunas, continua sendo uma das bases de dados mais volumosas da área no mundo.

Para exemplificar, no novo milênio, admitindo que seja lícito estabelecer uma periodização a partir dessa distinção totalmente virtual, num contexto marcadamente central como o dos Estados Unidos, se se exclui o sucesso editorial de um autor como Paulo Coelho (de quem existem agora mais de quinze traduções) e de um long-seller fundamental na elaboração da imagem brasileira no mundo como é Jorge Amado (que já passa de uma dezena de traduções), o papel de expoente de destaque fica por conta de Clarice Lispector, com cinco traduções. A escritora, além disso, aparece na antologia monumental *The vintage book of latin american stories*, volume que contém um levantamento antológico composto por trinta e nove contos nos quais os organizadores, Julio Ortega e Carlos Fuentes, revisam os textos mais representativos da segunda metade do século XX, em território latino-americano. Ao contrário, estranha-se que Clarice não conste da antologia *Fourteen female voices from Brazil*. Portanto, há difusão, mas é irregular e não é ditada por um parâmetro generalista e canônico como o da chamada “literatura feminina”, que por sua vez a acolhe no Brasil, em Portugal, e sem dúvida, na Itália.

A história da recepção de Clarice Lispector na Itália parte de uma espécie de “falso começo” devido, muito provavelmente, à transmissão enganosa de um dado não confirmado, que permaneceu escondido e em nível projetual e nunca realizado que, por sua vez, originou um boato que circulou na época e ainda hoje é proposto (exemplo claro disto é *Why this world*, a premiadíssima biografia que Benjamin Moser dedicou à escritora brasileira). Como se pode notar, Clarice transcorreu um período na Itália, ao final da Segunda Guerra Mundial, acompanhando seu marido Maury Gurgel Valente, que era diplomata. Foi, sem dúvida, um período controverso no qual a cidade de Nápoles tinha sido destruída, estava miserável e posta de joelhos pelos acontecimentos bélicos, mas a ela faziam contraponto as frequentes visitas aos salões romanos nos quais a escritora podia frequentar o ambiente artístico e intelectual efervescente da capital. Foi mitificado o momento em que um vendedor de jornais anunciava nas ruas o fim do conflito enquanto Clarice posava para uma foto na ópera de De Chirico:

Rubem Braga publica um artigo intitulado ‘De Chirico’ na revista *Sombra*, em setembro 1945, que inclui a reprodução da tela de Clarice Lispector. Nesse período em Roma, ela conhece o escritor Giuseppe Ungaretti, que havia dado

aulas na USP de Língua e Literatura Italiana, de 1937 a 1942. Ele e sua filha, Anna Maria, traduzem trechos escolhidos de *Perto do coração selvagem*, para que fossem publicados na revista italiana *Prosa*, mas isso não ocorreu” (BEZERRA TEIXEIRA, 2017, p. 6791).

Benjamin Moser, por sua vez, afirma que na revista romana *Prosa*, em 1945, é traduzido por Ungaretti e pela filha Anna Maria o capítulo “A tia”, retirado de *Perto do coração selvagem* (MOSER, 2009, p. 215 e nota 9). A informação, que talvez Moser tenha retirado de Claire Varin, é claramente sem fundamento. Saíram três números da revista *Prosa*. Ungaretti, de fato, fazia parte do projeto traduzindo Poulhan e Michaux, mas nenhum texto de Clarice aparece na série efêmera e ainda assim riquíssima da revista. De forma mais verossímil, Ungaretti, que se encontrou em outras ocasiões com Clarice, com quem manteve uma troca de cartas, pretendeu divulgar na Itália a escritora brasileira que tinha fulminado o ambiente intelectual de seu país com a surpreendente estreia. Ainda assim, por motivos desconhecidos, o plano não teve prosseguimento.

Foi necessário, portanto, esperar o início dos anos 80 para assistir à primeira publicação italiana de Lispector, ou seja, *A paixão segundo G.H.*, traduzida por Adelina Aletti, e publicada pela Feltrinelli em 1982³. Uma ponte imaginária se edifica entre a estreia mencionada e este último trabalho, ponte que supera idealmente as diversas vozes claricianas na Itália, ou seja, uma série de “tradutores de uma única obra”, algumas das quais realizadas em versões de paratextos, de correspondência, de crônicas e de literatura infantil. Também merece uma menção particular o caso de Angelo Morino, a quem o editor Sellerio confiou *Água Viva*, até o momento único caso de re-tradução (ao qual serão acrescidos em breve os contos de *Laços de família*, publicado pela Feltrinelli, com tradução minha) e, portanto, é válida, a meu ver, a posição clara expressa por Paul de Man, segundo o qual não apenas edições precedentes de uma tradução possuem vida própria, mas nenhuma leitura pode se considerar definitiva. Esta linha, mais que compartilhável, opõe-se ao caráter ortodoxo da regra epistemológica da leitura, estabelecida no século II depois de Cristo, segundo a qual o texto mais recente substitui o antecessor.

³ Para uma pesquisa sobre as principais traduções italianas de obras de Clarice Lispector, devem ser consideradas as seguintes: *La passione secondo G. H.* (trad. de Adelina Aletti, com nota de Angelo Morino, 1982, Milão, Feltrinelli, 1991); *Un apprendistato o il libro dei piaceri* (trad. e introdução de Rita Desti, com nota de Luciana Stegagno Picchio, Turim, 1981; Milão, Feltrinelli, 1992); *Legami familiari* (trad. de Adelina Aletti, Milão, Feltrinelli, 1986 e sucessivas); *La passione del corpo* (trad. de Amina Di Munno, Milão, Feltrinelli, 1987); *Vicino al cuore selvaggio* (trad. de Rita Desti, Milão, Adelphi, 1987 e sucessivas); *La mela nel buio* (trad. de Renata Cusmai Belardinelli, Milão, Feltrinelli, 1988); *L'ora della stella* (trad. de Adelina Aletti, Milão, Feltrinelli, 1989); *Il mistero del coniglio che sapeva pensare* (trad. de Francesca Lazzarato, Milão, Mondadori, 1991); *Dove siete stati di notte?* (trad. de Adelina Aletti, Milão, Zanzibar); *Le storie di Ovidio* (trad. de Ombretta Borgia, Milão, Mondadori, 1996); *Acqua viva*, trad. de Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1997; trad. di Roberto Francavilla, Milão, Adelphi, 2017); *Il segreto* (trad. de Adelina Aletti, Milão, La Tartaruga; Milão: B.C. Dalai, 2010); *La scoperta del mondo. 1967-1973*, (trad. de Mauro Raggini, Milão, La Tartaruga, 2001); *Come sono nate le stelle. Storie e leggende brasiliane* (trad. de Maria Baiocchi, Roma, Donzelli, 2005); *La vita che non si ferma. Lettere scelte (1941-1975)* (trad. de Guia Boni e Lisa Ginzburg, Milão, Archinto, 2008); *Le passioni e i legami* (prefácio de Emanuele Trevi, Milão, Feltrinelli, 2013). E está próxima a publicação de: *Un soffio di vita* (trad. de Roberto Francavilla, Milão, Adelphi) e *Tutti i racconti* (trad. de Roberto Francavilla, Milão, Feltrinelli).

Gostaria de entrar, neste momento, na questão empírica do trabalho tradutório e da minha experiência resumível em três provas: a primeira, *Água viva*, publicada pela Adelphi, em 2017; as outras duas respectivamente ainda em publicação pela Adelphi (*Um sopro de vida*), e Feltrinelli (*Todos os contos*).

Traduzir Clarice Lispector significa, antes de tudo, lidar com uma poética particularmente complexa e muitas vezes voluntariamente esvaziada pelos gânglios da trama, apesar dos evidentes vínculos com o contexto histórico e social e, conseqüentemente, com uma obra compreendida, segundo Antonio Candido, “como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões” (CANDIDO, 2011, p. 197). O grande crítico, dentre outras coisas, não evita destacar como, na obra de Clarice, a elaboração do texto era elemento decisivo pelo qual se consegue a plenitude do efeito:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 2011, p. 250).

É certo que cada escritor decifra de acordo com as próprias poéticas a realidade, a experiência, a memória, as rugas insondáveis da identidade. A Clarice, como entendemos, raramente interessam as grandes narrativas, os eventos importantes da história. Suas tramas quase nulas são nutridas pelo diálogo constante entre os elementos mínimos – muitas vezes até mesmo insignificantes – dos quais são preenchidas a nossa existência e a dimensão abissal do inconsciente. Frequentemente as vidas de seus personagens são transformadas por epifanias repentinas (por exemplo o olhar de um animal, um barulho ouvido à distância, etc.). Em *Água viva*, uma possível conexão temática pode ser identificada na frustração da rápida voz narrativa que pertence a uma mulher (os limites da autoficção estão muito próximos) e que se direciona, num monólogo frustrado e com algumas divagações, a um homem, um amante, que não compreende os dotes de pintora. O modo para “vestir as roupas” de quem se traduz pode ser o esse: concluir o esforço de observar o mundo com os seus olhos. Como veremos, Clarice, em *Água viva*, retorna frequentemente à questão da “vista oblíqua”, feita por sutis incompreensões, que tem a consistência de delicados fios de teia, transformando-a numa forma poética do olhar e um modo de perceber as camadas menos superficiais da realidade, um filtro, finalmente, pelo qual se pode sondar o invisível. Nesta obra da maturidade, a vista deformada, percebida junto com a própria animalidade, procura colher aquilo que constitui o extrato mais profundo da existência. Tanto em *Água viva* como em *Um sopro de vida*, a questão existencial da escritora aparece no texto: a solidão, o medo, a doença, a morte iminente. Nestes casos, conhecer as nuances da biografia (marcada por um universo pessoal complexo, labiríntico, estilhaçado, profundíssimo) ajuda a enquadrar os reflexos, ainda que, de fato, oblíquos, no universo da representação da literatura.

Também a questão da língua é influenciada pela história pessoal da escritora. Afinal de contas, Clarice tinha um modo de escrever que excedia aquele no qual é considerada (como uma “escritora canônica”), com uma persistente dose de legítima dúvida. Não são raros, de fato, em suas obras, os neologismos ou um uso voluntariamente incorreto das formas sintáticas e gramaticais. Claire Varin indica, em seu suposto plurilinguismo, uma das principais causas de seu estilo tão peculiar. As condições de imigração da Clarice criança e de sua família (judeus ucranianos) gera as dificuldades da escritora em aprender o português. Para ela, de fato, a língua portuguesa se torna uma conquista:

Ela é que tem que escolher: as pessoas como as línguas? Primeiro a língua portuguesa falada no país de acolhida dos pais, língua que se promete a si mesma desde os sete anos ter um dia em seu poder. É uma língua que julga difícil de manejar. Menciona várias vezes nas suas crônicas semanais no *Jornal do Brasil* (com o qual colaborou durante sete anos) sua dificuldade em escrever em português como se ela fosse uma imigrante lutando para dominar uma segunda língua (VARIN, 2004, p. 207).

Clarice nasce na pequena cidade ucraniana de Tchetchnik, em 1920, numa família de judeus em fuga dos “pogroms”⁴. Dois anos depois, os Lispector embarcam de Hamburgo para o Brasil. Em Maceió, onde em junho de 1922 a escritora deixa de se chamar Haia e lhe é atribuído, além de um novo país e uma nova língua, um novo nome: Clarice. Benjamin Moser afirma:

Clarice era fundamentalmente desprovida de uma tradição. Era uma imigrante, e, embora tivesse por trás a velha tradição judaica europeia, aquele mundo, particularmente do pequenino *shtetl* onde ela nasceu, não era facilmente adaptável às vidas modernas urbanas. E, na literatura do idioma em que ela escrevia, o tema da mulher moderna era tão inexistente quanto as próprias mulheres escritoras (MOSER, 2009, p. 16).

Ainda restam traços na autora de sua primeira língua: uma língua materna distante, presente em formas invisíveis. É o que Hölderlin, numa poesia belíssima (“*Die Stille*”) chama *Mutterzartlichkeit*, “muda pedagogia materna”. E uma língua do aprendizado: o português do Brasil, que se torna uma conquista. Em uma crônica jornalística, trabalho a que se dedicou por anos, Clarice descreve seu amor pela língua portuguesa, destacando o senso de luta que a tentativa de dominar o idioma desperta nela, como se se tratasse de uma língua absorvida num processo de formação ainda incompleto. O ato de escrever e de forjar a língua portuguesa é análogo à tentativa de domar um cavalo:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a

⁴ Nota dos Tradutores: a palavra “pogrom” nasceu historicamente na Rússia czarista, para designar a série de pilhagens, agressões e assassinatos cometidos contra uma comunidade ou minoria, especialmente a dos judeus. Eram atos que contavam com o beneplácito das autoridades. Seu uso estendeu-se, principalmente na Europa, e passou a designar também os movimentos populares de violência realizados contra uma comunidade étnica ou religiosa; chegando à carnificina ou ao massacre genocida organizado, especialmente o dirigido aos judeus.

sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope (LISPECTOR, 2008, p. 100).

A língua é animalizada e a dificuldade e a luta na tentativa de domá-la resultam numa prosa de grande fascínio e beleza. O lado negativo, questão central do desafio, não é de forma alguma exorcizado, mas justamente, de certa forma, domado, como uma espécie de cavalo-língua. Moser ainda acrescenta:

O esforço de superar estruturas aparentemente inevitáveis animou a arte moderna. Os pintores abstratos buscavam retratar estados mentais e emocionais dispensando a representação direta. Os compositores modernos expandiram as leis da harmonia tradicional. E Clarice desfez modelos reflexos na gramática. Foi frequentemente obrigada a lembrar os leitores de que sua linguagem “estrangeira” não decorria de seu nascimento na Europa, nem de uma ignorância do português. Uma das mulheres mais cultas de sua geração não ignorava a língua padrão dos brasileiros, assim como Schoenberg não ignorava a escala diatônica, nem Picasso a anatomia (MOSER, 2009, p. 23-24).

Por outro lado, há também o discurso projetual: a língua brasileira que muda diariamente depois da autêntica divisão de águas representada pelas vanguardas do Modernismo. Não tanto uma língua nova (uma língua é feita sobretudo pelo povo, diriam muitos linguistas contemporâneos), mas certamente o espelho de um percurso cultural empenhado na construção identitária, a partir dos anos 20, que dura até os dias de hoje, e no qual a língua falada por Macunaíma, protagonista do romance-rapsódia epônimo de Mario de Andrade (1928), que segundo os leitores da época e por fim, e principalmente, os refinados críticos da sua geração, se aproximava da incompreensibilidade, constitui uma espécie de marco zero. Uma vez arquivada a subversão solene e ritualística do cânone (*Tupy or not tupy*, escreveu Oswald de Andrade para exorcizar cada possível hesitação e para reiterar um interesse – agora, no entanto, conclamado – na matéria indígena tupi-guarani, pré-lusitana, telúrica), começa-se a construir, passando por momentos eruditos como João Guimarães Rosa, ou os poetas do concretismo até boa parte dos escritores contemporâneos, cada um com a presença viva e volumosa de articulações exógenas dentro da língua que, por anos, décadas, séculos, foi chamada pretensiosamente de “português padrão”.

E então, para traduzir uma escritora de um universo poético-linguístico tão complexo, encontrei um modo para desviar do inexprimível e para não ficar preso na teia de aranha da qual falava anteriormente. E, particularmente, também para evitar um problema ulterior: a produção de uma escritura tão decisivamente originária da mais profunda aderência à identidade de gênero, e, portanto, a necessidade de superar uma barreira – não intransponível – ou ainda melhor, uma fenda entre o masculino, que é minha perspectiva, e

o feminino. A estratégia que concebi é simples. Imaginei que um dos códigos mais originais da poética de Clarice, o olhar oblíquo, pudesse funcionar não apenas para *entender* seu texto (inclusive os vazios, os devaneios, o incompreensível) mas também como suprimento para minha tradução. Como visto, Clarice Lispector retorna à vista oblíqua, estrábica em *Água viva*, elegendo-a (junto com a própria animalidade) a estratégia funcional para a percepção das camadas menos superficiais da realidade, para ali identificar a presença de formas. Se tivesse procurado tornar secundária essa percepção deformada eu teria podido, talvez, superar alguns limites, de outra forma impossíveis de afrontar. É a própria Clarice que nos adverte: aquele olhar não é mais que um álibi, uma estratégia para fugir da geometria das coisas. “O oblíquo da vida” como sortilégio, como única maneira para aceitar as contradições, os abismos de um universo pessoal assim tão labiríntico e fragmentário. A sua escritura, como a vida, se revolta contra as retas e as paralelas. Somente assim, a estranha pintora, que em *Água viva* escreve a sua carta comovente a um amante perdido que, talvez, nunca a compreendeu, pode afrontar o destino, a incompreensão, o *desencontro* (o espaço limite que tem necessidade de ajustamentos contínuos) que se insinua entre as coisas, entre os acontecimentos e, sobretudo, entre as pessoas. Oblíqua, além disso, é a natureza de algumas recorrências textuais pontuais: o pronome inglês *it*, o neutro de uma entidade indefinida que assume o não-nome de “X”. Neutra, oblíqua, sem forma é, sobretudo, a criatura contida no duplo significado – raio do gênio clariciano – que dá origem ao título do romance. *Água viva*: “acqua viva”, “medusa”. E não é uma ajuda, do ponto de vista tradutório, a existência de um prototexto que Clarice tinha intenção de chamar *Objeto gritante*, e que teria confluído em *Água viva*. Com estas palavras, Clarice reflete sobre a “vista oblíqua”:

É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos – é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal. Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Na percepção oblíqua “sustenta pesadamente a própria pata” e o olhar estrábico se une ao peso da existência animal. No mesmo texto é, portanto, formulada a definição de uma “vida oblíqua”, feita de leves incompreensões, que têm a consistência frágil dos fios com os quais a aranha tece sua teia:

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1998, p. 71).

De outra natureza são, enfim, as escolhas pungentes de hesitação e de dúvidas que têm estrelado minhas traduções. Em *Acqua viva*, por exemplo, traduzi *istante-já* por *istante- adesso* (em lugar de “*istante-già*”, que lembra um uso recorrente em francês, mas que em italiano não resultaria convincente), no sentido do momento ilusório que é o agora, que se esvai enquanto é vivido. O alcance do significado é naturalmente filosófico, e as diferenças são tão efêmeras que acabam sendo fugidias. Existem também outras dificuldades, como, por exemplo, um jogo de palavras que não tem significado em italiano: a *vingança sumarenta* (a escritora se refere ao cacto) é uma “vingança suculenta” (porém, em português do Brasil, a palavra *sumarenta* parece muito a palavra *sumária*, que, por sua vez, remete à “vingança sumária”).

Em todo caso, o primeiro problema que temos com Clarice é o problema do sentido e do significado. O sentido é um valor preciso de uma palavra que se conecte com infinitas outras palavras, produzindo ou não relações lógicas e determinando as regras da interpretação. Se uma coisa tem sentido, é mais fácil entendê-la. O ato de traduzir, que se realiza em um corredor – quase sempre cheio de sombras (sombras iluminadas por clarões repentinos) – implica, além da pesquisa do sentido, em uma pesquisa sobre o significado em uma acepção emotiva (e em sentido cultural, ideológico, mítico): as conotações vastas da linguagem das quais se alimenta a obra literária; os *significados* que Clarice abre sobre a página e que convidam, rejeitam, apoiam, invalidam a nossa capacidade de compreendê-los. Mas como se decide a respeito da exatidão de uma tradução? Frequentemente os dicionários oferecem soluções plausíveis sem, entretanto, garantir a intuição da verdade daquilo que o vocábulo significa realmente. Ao menos na intenção do autor.

Em termos circenses, traduzir Clarice Lispector significa executar um salto mortal: entender o significado da *sua* língua portuguesa do Brasil, entender o significado de sua língua portuguesa do Brasil em *sua* escritura. Alguns exemplares de um arsenal do inexprimível estão enredados em uma teia de aranha tecida entre esses dois lugares. Todavia, em uma carta a Egelmann, Wittgenstein capta um aspecto, a meu ver fundamental, para trazer esta escritora para minha língua: “quando não se esforça para exprimir o inexprimível, não se perde nada. Pelo contrário, o inexprimível está contido – em sua inexprimibilidade – no que é expresso” (WITTGENSTEIN, 2013, p. 76).

FRANCAVILLA, R. Language is a Horse: Translating Clarice Lispector. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 240-249, 2018.

Referências

BEZERRA TEIXEIRA, M. L. Uma estrangeira do mundo – Memórias de Clarice Lispector na Itália. In: Aa.Vv. *Abralic – Experiências literárias textualidades contemporâneas*, Vol. XV, 2017, p. 6791, 2017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491574107.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2018.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FAVERI, C. B. (Org.) *O Brasil traduzido – palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MOSER, B. *Clarice Lispector – Uma vida*. Porto: Civilização, 2009.

PARDO, M. del C. V. Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso Brasil. In: Aa.Vv, *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas da literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminaria, 2014. Disponível em: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14619> . Acesso em: 05 jul. 2018.

PETERLE, P. (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália – Sob o olhar da tradução*. Florianópolis: Copiart, 2011.

RIVAS, P. Matériaux pour étude de la réception de la littérature brésilienne en France. **Revista Brasileira de Literatura comparada**, v. 8, n. 9, Rio de Janeiro, p. 129–139, 2006. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/133/134>>. Acesso em 07 jul. 2018.

VARIN, C. Clarice Lispector e o espírito das línguas. In: PONTIERI, R. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p. 201–211.

WITTGENSTEIN, L. Lettere e conversazioni. In: Aa.Vv.. *Adelphiana*. Milano: Adelphi, 2013.

Recebido em: 25 set. 2018

Aceito em: 27 out. 2018

Um fermento italiano: Chaucer lê os italianos e satiriza a Inglaterra medieval

TIAGO MARQUES LUIZ*

RESUMO: Este trabalho, embasado pela teoria da Intertextualidade, apresenta um estudo comparativo de como Chaucer se apropriou da literatura italiana e trouxe uma roupagem ao leitor de sua época e a nós, de forma contemporânea. Como Chaucer estava em missão na Europa, era inevitável o contato com a literatura que florescia na Itália, e ao ler o *Decamerão* e a *Divina comédia*, o literato inglês soube trazer, de modo dialógico com a literatura italiana, o universo que se encontrava à sua volta. Como sua contística estava retratando a realidade dominante das classes superiores, como a Igreja e a aristocracia, por meio da sátira, *Os contos da Cantuária* têm como elemento enriquecedor a metanarrativa, ou seja, os peregrinos concorrem entre si para contar a melhor história, fazendo algumas intervenções, onde o literato e também os italianos propõem uma dialética em questões delicadas como as relações sociais, especificamente de gênero, e outras nem tanto convencionais em relação à mentalidade moralizante da época.

PALAVRAS-CHAVE: Geoffrey Chaucer; Literatura italiana; *Os Contos da Cantuária*; Leitura intertextual.

ABSTRACT: This work, based on the theory of intertextuality, presents a comparative study of how Chaucer appropriated the Italian literature and brought a new clothing to the reader of his time and to us, in a contemporary way. As Chaucer was on a mission in Europe, the contact with the literature that flourished in Italy was inevitable, and after he read *Decameron* and the *Divine Comedy*, the English writer was able to bring, in a dialogical way with Italian literature, the universe that he was surrounded by. As his tales portrays the dominant reality of the upper classes, like the church and the aristocracy, through the satire, *The Canterbury Tales* have as an enriching element the metanarrative, that is, the pilgrims compete with each other to tell the best story, making some interventions, where the writer and also the Italians propose a dialectic on sensitive issues such as social relations, specifically gender, and others not so conventional in relation to the moralizing mentality of the time.

KEYWORDS: Geoffrey Chaucer; Italian literature; *Canterbury Tales*; Intertextual Reading.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Universidade Federal de Uberlândia - UFU - Uberlândia - MG - Brasil. E-mail: markx2006@gmail.com

Considerações Iniciais

A teoria da Intertextualidade tem como preceito o “mosaico de citações”, como diria Kristeva, e justamente esta presença de vestígios de outros textos – ou fragmentos deles – em sua produção, acabou tornando-se uma releitura e repetição do texto passado para um texto contemporâneo, isto é, o passado vai se atualizando, se enchendo de novos significados. Por intertextualidade, trazemos a definição clássica de Julia Kristeva, onde o texto é um mosaico de inúmeras citações, como também “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Gerard Vigner (1997) afirma que só é passível de leitura aquilo que foi lido previamente, “o que pode inscrever – se numa estrutura de entendimento elaborada a partir de uma prática e de um reconhecimento de funcionamentos textuais adquiridos pelo contato com longas séries de textos” (VIGNER, 1997, p. 32), corroborando com o quanto a intertextualidade é fator importante para a (inte)legibilidade do texto literário, como também de todos outros tipos de textos, e conclui-se que o texto “não é mais considerado só nas suas relações com um referente extratextual”, mas na sua relação estabelecida com outros textos (VIGNER, 1997, p. 32).

É a partir da intertextualidade que trazemos Geoffrey Chaucer, autor dos *The Canterbury Tales* (*Os contos da Cantuária*), coletânea essa proveniente de suas viagens à Europa, onde o autor nos apresenta da maneira mais moderna a sociedade do século XIV, e moderno também não somente na representação dos caracteres, mas também no modo como determinados assuntos e temas são avançados por ele para a época retratada. Dentro dos *Tales*, Chaucer nos retrata, à sua maneira humorística, temas da esfera sociocultural como corrupção, o contracheque aos princípios medievais da Igreja, e, especialmente a isonomia entre homens e mulheres, onde vemos também a liberdade da mulher para com a instituição do casamento, antes preconizado à Igreja, conferindo maior autonomia ao homem. Das possíveis influências para a composição de sua contística, a obra boccaccesca – principalmente o *Decamerão* – é uma delas, por vermos personagens das mais variadas esferas sociais díspares contando suas histórias para os outros membros de outras classes sociais, conforme nos é retratado pelos peregrinos do poeta inglês (ROBERTSON, 1962; BORGHESI, 1903).

Uma breve contextualização

Chaucer não pretendia ser um reformador social ou estabelecer qualquer tipo de correção em sua produção, pois como bem pontua o estudioso Paulo Vizioli (2014), o fato do poeta iniciar seus Contos “com o Cavaleiro, símbolo dos ideais cavaleirescos, e concluído com o Pároco, símbolo do ideal cristão, mostra claramente os seus parâmetros” (VIZIOLI, 2014, p. xxx), o que significa que ele não ignorava a realidade à sua volta. Além do mais, Chaucer expõe que embora ele seja um nobre, ele não se identifica com a classe à qual pertence e muitos menos a defende, pelo fato de ridicularizá-la em decorrência de seus prestígios.

Embora o contexto político não tenha favorecido a Inglaterra para se tornar uma grande potência bélica – caso da Guerra dos Cem Anos e do Tratado de Bretigny – fato este que será revertido com o reinado de Elizabeth I, a literatura se sobressaiu. A língua francesa entrou em vigor muito antes de 1066 na corte inglesa e no decorrer dos séculos XII e XIII, tanto a sua poesia como a sua literatura faziam parte do cotidiano britânico – tornando-se uma língua não estrangeira –, mas foi Eduardo III quem aboliu a presença literária francesa, abolição que ficou vigente até o reinado de Ricardo II (BORGHESI, 1903, p. 08).

Conforme explanado por Peter Borghesi (1903), houve um período em que a literatura inglesa de influência saxã teve seu auge, porém, após a derrota pela armada francesa, tal espírito enfraqueceu, e desde então, os autores ingleses ou escreviam em francês ou traduziam desta língua. E se uma escola inglesa não era possível, uma vez que a presença francesa se esvanecia aos poucos, Borghesi levanta um questionamento: e se “a escola francesa dos séculos precedentes estava morrendo mesmo na França, como a literatura inglesa poderia melhorar a situação?” (BORGHESI, p. 09, tradução minha)¹. É a partir deste questionamento que surgem Chaucer e Boccaccio, no século XIV, onde a presença do último na produção poética do primeiro.

Eles são os dois únicos escritores que dominaram aquele século na Inglaterra: Boccaccio é o mestre, Chaucer o discípulo, o primeiro é a mente que dita, o outro a mão que escreve com inteligência, o primeiro tinha um grande poder de invenção, o último, da imitação. Eles são dois gênios, o último nascido do primeiro, e embora, até certo ponto, Chaucer ainda esteja classificado entre melhores escritores da Idade Média, ele é, talvez, mais moderno do que seu principal mestre, Boccaccio (BORGHESI, 1903, p. 10, tradução minha)².

A sociedade medieval inglesa, de acordo com Meyer Howard Abrams (1979), estava organizada em três classes sociais, a saber: a nobreza, o clero e o povo. A primeira classe correspondia a uma pequena parcela da aristocracia inglesa e tinha um papel respaldado no domínio político, já a segunda estava preocupada com o bem-estar da alma do ser humano, a ponto de tomar atitudes extremas como condenação à fogueira e expurgação dos pecados via procedimentos não muito coerentes, agindo como uma ditadura velada.

Ao partir para a Itália a trabalho e pedido do rei, Chaucer esteve em Genova, Pisa e Florença, num período de onze meses e descobriu o mundo maravilhoso da Renascença em ascensão, entrando em contato com a arte de autores e poetas daquele período, primordiais na composição de seus trabalhos posteriormente. Boccaccio, Petrarca, Dante, Giotto, entre outros, foram inspirações fundamentais para que o seu embrionário projeto ganhasse musculatura e projeção (ZACHE, 2012, p. 05).

¹ No original: “the French school of the preceding centuries was dying out even in France, how could English literature improve upon the situation?”

² No original: “They are the only two writers who dominate that century in England: Boccaccio is the master, Chaucer the disciple, the one is the mind that dictates, the other the hand that writes with intelligence, the former had a great power of invention, the latter of imitation. They are two geniuses, the latter born from the former, and although to a certain extent Chaucer is still to be classed among the best writers of the Middle-ages, he is, perhaps, more modern than his principal master, Boccaccio.”

Como pontua Paulo Vizioli (2014), o clero, tanto o secular, cujos líderes se encontravam em busca de postos lucrativos nos grandes centros, como o regular, marcado pelas figuras dos monges e frades sem escrúpulos, estava corrompido.

Em meados do século XIV, estes três estratos sociais – cujos parâmetros como nascimento, profissão e riqueza – mudaram com o mundo, e com o advento de uma nova classe média surge Geoffrey Chaucer, cuja época “se encerra com uma nota de pessimismo”, mas o poeta teve o mérito de produzir uma obra para retratar as demasiadas mazelas, como forma de advertir tanto o seu público, como as gerações futuras, colocado no patamar da literatura universal (VIZIOLI, 2014, p. 09).

Geoffrey Chaucer é reconhecido pela sua obra majestosa *The Canterbury Tales*, e é aclamado por Nevill Coghill (2013) como um poeta refinado, com uma forma “polida e gentil de se dirigir ao leitor” (COGHILL, 2013, p. 8). Não obstante, *The Canterbury Tales* não tinha apenas um valor artístico, literário e histórico, como também o seu propósito de composição era político e religioso, e além do fato de que apesar de retratar os variados tipos das classes sociais de sua época, ela também é a expressão do seu conhecimento de vida, do seu estilo flexível e, acima de tudo, popular, ou seja, Chaucer retrata a sociedade da época, misturando “a sabedoria com o humor que diverte seus espectadores e os atrai para ele” (BORGHESI, 1903, p. 48, tradução nossa)³.

Os personagens chaucerianos tidos como heroicos eram suscetíveis ao amor, cujo advento era visto como uma catástrofe bela e absoluta, uma agonia “infinitamente desejada e igualmente lamentada, objetivo de uma busca eterna, que jamais pode ser traído” (COGHILL, 2013, p. 09). Tal respaldo acerca deste sentimento é possível de se constatar no *Conto do Cavaleiro* e no *Conto do Fazendeiro*, uma vez que se supunha a compatibilidade entre o matrimônio e o referido sentimento, e o personagem do amante tido como “vassalo” da esposa, e esta, em contrapartida, obediente ao marido.

Apesar da ocorrência das antíteses (amor e traição, obediência e desobediência, submissão e liberdade), é na narrativa da *Mulher de Bath* que se configura uma inversão de papéis: a narradora tem muitos amantes e critica severamente as mulheres que não domam os parceiros, isentando Chaucer de compartilhar as mesmas opiniões da narradora, salvo que seus personagens possuíam “linguagem e pensamentos irresponsáveis, deixando que falassem por sua própria conta e risco” (COGHILL, 2013, p. 10).

É notório o gosto de Chaucer pela literatura medieval francesa, “deliciando-se nas alegorias e nas complexidades sentimentais do amor palaciano” (EVANS, 1980, p. 30). Bebendo da corrente medieval em voga na França e na Itália, Chaucer trouxe tal influência do amor cortesão francês em seus contos, que corresponde a um paralelo, de acordo com Andrew Sanders (SANDERS, 1994, p. 39) entre “o serviço feudal de um cavaleiro a seu senhor e o serviço de um amante a uma senhora adorada e honrada⁴”, sendo esta senhora – objeto do amor do cavaleiro – inatingível, seja pela sua posição aristocrática ou ser

³ No original: “wisdom with humour that he amuses his readers, he endears them to him”.

⁴ No original: the feudal service of a knight to his liege-lord and the service of a lover to an adored and honoured lady.

comprometida. Desta forma, a correspondência passional entre os amantes era reconhecida como nobre em sua intensidade, e – em última instância – não cumprida e insatisfeita sexualmente.

Por meio das vozes de suas personagens peregrinas, o poeta deixa transparecer sugestivos posicionamentos em relação aos valores humanos, e seus textos podem ser considerados como “um manual de costumes” do século XIV da região da Cantuária. Há um consenso entre estudiosos de Chaucer (BORGHESI, 1903; SNELL, 1901; COGHILL, 2013; CEVASCO, SIQUEIRA, 1988) que existem traços da Literatura Italiana em sua composição poética, tais como a estrutura dos contos, a questão da peregrinação, a religiosidade e os tipos sociais.

Análise intertextual

A Itália renascentista se encontrava numa época em que Dante Alighieri estabelece o italiano como a língua literária, e Chaucer quis fazer o mesmo em relação ao inglês de sua Inglaterra medieval, conforme pontua Frederic John Snell (1901), por ser deveras improvável, “que o fermento italiano teria demorado a manifestar-se na vida de alguém que, para usar um vulgarismo moderno, era eminentemente “autodidata” (SNELL, 1901, p. 151 - tradução nossa)⁵.

Como exemplos da presença do fermento italiano – nas palavras de Snell – na produção poética de Chaucer, o *Prólogo do Conto do Estudante* de Oxford, traz ao leitor uma confissão nas palavras de quem viajou e não lamenta impressionar seus ouvintes com alusões italianas:

Pretendo contar-lhes uma história que aprendi em Pádua com um letrado de grande valor, como o atestam suas palavras e suas obras. Rogo a Deus que dê paz à sua alma, pois ele agora está morto e enterrado. “Refiro-me a Francisco Petrarca, o poeta laureado, cuja doce retórica iluminou com sua poesia toda a Itália – assim como Lignaco a enriqueceu com seus trabalhos de filosofia, direito e outras artes. Mas, infelizmente a morte, levou a ambos num piscar de olhos. É esse o destino de todos nós. (CHAUCER, 2014, p. 483-485).

Nessas linhas do *Prólogo*, é o peregrino de Oxford que afirma ter feito isso. Cabe ressaltar que o estudante faz analogia ao conto de *Griselda*, de Boccaccio, outro poeta italiano, o qual havia enviado a Petrarca “uma cópia de sua versão italiana, e que Petrarca, como forma de elogio, traduziu para o latim; e foi do latim de Petrarca que Chaucer [...] derivou seu *Conto do Estudante*” (SNELL, 1901, p. 152, tradução minha)⁶. As mudanças e

⁵ No original: that the leaven of Italian would have taken long to manifest itself in the life of one who, to use a modern vulgarism, was eminently 'up-to-date'.

⁶ No original: had sent him a copy of his Italian version, which Petrarch, by way of compliment, translated into Latin; and it was from Petrarch's Latin that Chaucer [...] derived his *Clerk's Tale*.

acréscimos que Chaucer faz na história de Griselda no *Conto do Estudante* revelam o quanto o poeta lida com questões delicadas como o casamento dentro do conto e explora ainda mais o estado de espírito de Walter (o marquês) e Griselda.

Peter Borghesi (1903) afirma que, independentemente de ser o estudante ou o próprio Chaucer ter conhecido Petrarca e Boccaccio, o fato de o inglês ter contato com a língua italiana e suas obras é o suficiente para a composição poética. Além disso, há um questionamento por parte do pesquisador italiano em relação aos críticos ingleses:

Muitos críticos e historiadores ingleses declararam que ele não conhecia as obras de Boccaccio e, portanto, que ele tirou muito ou nada diretamente deles. É possível que um homem de gênio como Chaucer venha para a Itália e permaneça aqui pelo menos seis meses sem adquirir algum conhecimento da nossa língua, a qual ele gostou muito de aprender e dos livros? (BORGHESI, 1903, p. 18, tradução minha)⁷.

De forma direta ou indireta, sabe-se que Chaucer estava em missão na Itália, o que implica num contato, primeiramente com a língua e com a produção literária vigente; agora se Chaucer teve *contato pessoal* com os dois literatos, os quais têm conhecimento da obra de Dante, não há algum documento como carta, diário ou registro em que o inglês menciona estas personalidades, porém à medida que lemos a produção chauceriana, encontramos rastros de Boccaccio – principalmente –, Petrarca e Dante.

Sobre a presença intertextual boccacesca na obra inglesa, o *Conto do Vendedor de Indulgências*⁸ é da mesma proporção que o conto do Frade Cipolla (décima novela do sexto dia), o *Conto do Feitor*⁹ se baseia na sexta novela do nono dia do *Decamerão*, porém a narrativa italiana é mais licenciosa que a chauceriana. O *Conto do Fazendeiro*¹⁰ tem conexão com quinta novela do décimo dia, o *Conto do Mercador*¹¹ tem semelhanças com Lídia e Nicostrato (nona novela do sétimo dia), e o *Conto do Moleiro*¹² se iguala ao conto do Frade Puccio, quarta novela do terceiro dia.

No que diz respeito ao *Conto da Outra Freira*¹³, o seu Prólogo traz a influência da *Divina Comédia* dantesca na passagem da invocação de Maria, que está intimamente modelada em uma famosa passagem do Canto XXXIII do *Paraíso*, conforme a tabela abaixo:

⁷ No original: "It has been stated by several English critics and historians that he did not know Boccaccio's works, and therefore that he took very little or nothing directly from them. Is it possible that a man of genius like Chaucer should come to Italy and remain here at least six months without acquiring some knowledge of our language, he who was so fond of learning and books?"

⁸ The Pardoner's Tale.

⁹ The Reeve's Tale.

¹⁰ The Franklin's Tale.

¹¹ The Merchant's Tale.

¹² The Miller's Tale.

¹³ The Second Nun's Tale.

Invocatio ad Mariam

Maria, que das virgens és a flor,
A quem Bernardo no seu canto alude,
Invoco-te ao lançar-me a este labor;
Que teu amparo a descrever me ajude
A morte da donzela, que a virtude
Levou à vida eterna e à santa glória,
Como se pode ler em sua história.

Oh virgem mãe, e filha de teu Filho,
Fonte de graça, cura da fraqueza,
Tu que abrigaste Deus pelo teu brilho,
O ser mais simples e de mais grandeza,
Tanto elevaste a nossa natureza
Que não sentiu desdém o Pai do Céu
Em revestir de carne o Filho seu.

No ventre teu, claustro beato, um dia
Humana forma à Eterna Paz foi dada,
Que o mundo tríplice governa e guia,
É a quem céu, mar e terra, sem parada
Erguem louvor constante. Oh imaculada,
Geraste, – ainda que sempre virgem
pura, – O Criador de toda criatura.

Em ti se reuniu magnificência,
Em ti mercê, em ti tanta piedade,
Que ajudas, oh sol claro da excelência,
Não só a quem pelo socorro brade,
Mas muita vez a tua benignidade
Livrementemente antecipa-se à oração,
E, antes que peçam, das a salvação.

Virgem meiga e bendita, me auxilia
Neste exílio no vale da amargura;
Bem que a mulher de Canaã dizia
Que, debaixo das mesas da fartura,
Vive o cão das migalhas que procura;
Embora eu seja filha indigna de Eva,
Aceita a minha fé e o mal releva.

E, como a fé sem obras não tem vida,
Oh, dá-me o tempo e a luz para que as faça
E destas trevas seja redimida!
Oh tu, formosa, tu, cheia de graça,
Lá no alto Céu a minha causa abraça,
Onde se canta eternamente “Hosana”,
– Oh mãe de Cristo, amada filha de Ana!

Ilumina-me o espírito que, preso,
Se turba pela contaminação
De meu corpo, assim como pelo peso
Do desejo mendaz e da ilusão;
Oh tu, porto seguro, oh redenção
Dos que se acham na dor e no tormento,
Socorre-me na empresa que ora tento.

Espero ser, contudo, perdoada
Pelos leitores meus por não compor
A história de maneira rebuscada;
Só o texto e o sentido do escritor,
Que relatou com tão profundo amor
A vida desta santa, eu quis seguir;
Quem desejar, me pode corrigir.

(CHAUCER, 2014, p. 679-681).

Canto XXXIII de Paraíso

“VIRGEM Mãe, por teu Filho procriada,
Humilde e superior à criatura,
Por conselho eternal predestinada!

“Por ti se enobreceu tanto a natura
Humana, que o Senhor não desdenhou-se
De se fazer de quem criou feitura.

“No seio teu o amor aviventou-se,
E ao seu ardor, na paz da eternidade,
O germe desta flor assim formou-se.

“Meridiana Luz da Caridade
És no céu! Viva fonte de esperança
Na terra és para a fraca humanidade!

“Há tal grandeza em ti, há tal pujança,
Que quer sem asas voe o seu anelo
Quem graça aspira em ti sem confiança.

“Ao mísero, que roga ao teu desvelo
Acode, e, às mais das vezes, por vontade
Livres, te praz sem súplica valê-lo.

“Em ti misericórdia, em ti piedade,
Em ti magnificência, em ti se aduna
Na criatura o que haja de bondade.

“Este mortal, que da ínfima lacuna
Do mundo até o empíreo, passo a passo,
Viu quanto a vida esp’ritual reúna,

“Te exora auxílio ao seu esforço escasso:
A mente sublunar lhe seja dado
A Suma Dita no celeste espaço.

“Eu que, no meu ardor, nunca aspirado
Hei mais por mim o que em prol dele peço
Meus rogos todos alço esperançado

“Te digna conseguir que o véu espesso
Da humanidade sua desapareça,
E assim lhe seja o Sumo Bem concesso.

“Depois da alta visão dá que ainda eu peça
Que conserves, Rainha Onipotente,
Sempre pura sua alma e ao mal avessa.

“De perversas paixões guarda-o clemente:
Vê Beatriz e o céu inteiro unidos,
Juntando as mãos, ao voto meu fervente!”—

(ALIGHIERI, 1949, p. 375-376).

Tabela 1: Prólogo do *Conto da Outra Freira* e o Canto XXXIII da *Comédia*.

Sobre os monges, Chaucer e Boccaccio retratam estas figuras de modo bastante satírico a partir de uma carta de autoria do papa Bonifácio IX, com o intuito de condenar seus defeitos (BORGHESI, 1903, p. 55). A estrutura dos contos nos remete ao próprio *Decamerão* de Boccaccio, porém, o mérito de Chaucer reside em seus narradores-personagens serem de dois estratos sociais: a nobreza e o clero, como também temos personagens que correspondem à classe trabalhadora, e a classe baixa se faz presente através das narrativas, uma vez que na comitiva de peregrinos não há um personagem plebeu.

Em contrapartida, no *Decamerão* são os contadores nobres (sete mulheres e três homens) fugindo da peste negra, tendo em vista que ambos os literatos expõem de modo cru a natureza do ser humano em suas mais diversas facetas. Justapondo as duas obras (*Decamerão* e *Os Contos*), vemos que Boccaccio e Chaucer assemelham-se no que diz respeito aos temperamentos de seus personagens.

Se Boccaccio contribuiu para a produção literária de Chaucer, nada mais justo que o inglês estar em débito para com ele, pois é “a arte de Boccaccio que ele trouxe para a Inglaterra, e além do fato de ter ouvido certamente o Decameron e seu autor falado sobre, é outro argumento [...] para provar que Chaucer conhecia essa obra (BORGHESI, 1903, p. 60, tradução minha)¹⁴.

Ao cotejarmos as duas obras, constatamos muitas semelhanças em sua composição, a saber: as narrativas italiana e inglesa tecem valores díspares como o erotismo e a moral, como também há exaltação de “ora a astúcia maliciosa, ora a galanteria, o asceticismo e o impulso natural. Seus contos tocam do mais sublime ao mais sórdido da alma humana, num torvelinho social que justapõe diferentes tipos em um mesmo contexto” (SOUZA, 2015).

No que diz respeito à produção do cômico em sua obra, Chaucer propõe retratos farsescos e irônicos em seus tipos no Prólogo, trazendo ao leitor um esboço da sociedade medieval inglesa (que poderia servir para quaisquer sociedades), “imagens de pessoas que eram *reais* (não meras abstrações livrescas)”, pessoas cujo ofício inexistente e de uma sociedade produtora que não existe mais, segundo Anthony Burgess (2008), sendo considerados atemporais.

Cientes da maneira como Chaucer projetou sua obra, trazemos a reflexão de Otto Maria Carpeaux (2012) acerca da natureza ambivalente do poeta: de um lado, homem medievo, humorista do tipo grosseiro, e do outro, um graduado nas escolas literárias francesa e italiana dotado de um lirismo “mais meigo, emoções religiosas e de tragédia psicológica. É popular, elegante, cômico e sério ao mesmo tempo. Homem que conheceu profundamente o mundo e aprendeu um sorriso superior e uma leve melancolia” (CARPEAUX, 2012, p. 163-164).

A respeito das narrativas, Chaucer impõe vigor e uma sátira violenta, cujos assuntos e narradores são dotados de riqueza de tons (cf. SENA, 1963, p. 45). Para Paulo Vizioli (1992), no contexto em que se encontrava, o poeta criticava a natureza do ser humano, como também a conduta das classes sociais de seu tempo, ou seja, explorava e criticava o ser humano em seus conflitos entre paixões e preconceitos, e os vícios e méritos. De acordo com Vizioli

¹⁴ No original: “the art of Boccaccio that he brought to England, and besides the fact of having certainly heard the *Decameron* and its author spoken about is another argument [...] in our favor to prove that Chaucer knew this work”.

(1992), o poeta traz ao seu leitor “uma enorme variedade de tipos de toda a escala social, deixando-nos um quadro praticamente completo da sociedade medieval e uma das melhores análises da humanidade de sempre” (VIZIOLI, 1992, p. 25).

O tom satírico dos tipos apresentados nesta obra-prima chauceriana corresponde à sátira social que Gil Vicente faz em sua trilogia das barcas, com exceção da figura do Cavaleiro, que vai para o Céu. Vale frisar que a sátira foi um gênero muito recorrente na época medieval, e por ser um gênero que gera riso no leitor, o poeta inglês retrata sua sociedade da época por meio de estórias licenciosas, porém engraçadas. O mordente retrato social de diferentes classes (antecedendo Gil Vicente), a ironia sem limites.

É notório que a sátira seleciona e deforma o seu alvo, contudo, a maneira de se relacionar “com a ‘realidade histórica’ é, portanto, impossível de definir com exatidão. Mas também é necessário ir mais além e dizer que a sátira assume ‘vida histórica própria’, perpetuando tanto a maneira específica de observar a realidade quanto um quadro conceitual no qual ela pode ser organizada” (MANN, 2007, p. 27 – tradução nossa)¹⁵. Alastair Fowler (1989, p. 11) trata Chaucer como um humorista, cuja tonalidade transcende a sua época, e o seu ceticismo demandava que a perspectiva de um contador de história fosse compensada.

Sobre a sátira em seus personagens-tipo, todos os outros peregrinos, com exceção do Cavaleiro, Pastor e o Lavrador, são zombados. Existe um conflito de três classes: aqueles que rezam (clero), os que lutam (nobreza) e, por fim, os trabalhadores (plebeus e camponeses). Todo o cenário para a peça é religioso, mas dois personagens - O Beleguim e o Vendedor de Indulgências – falam pelo poder secular (mundano) da Igreja, sendo ambos, segundo o texto, pecadores que contrariavam a função de seus próprios ofícios, ou seja, perseguiram aqueles que eram tão pecadores quanto esses dois.

Os Contos são o ápice da produção literária de Chaucer, uma vez que rompem com a dimensão medieval de valores intrínsecos à moralidade e se preenche com uma escritura marcada pela transição do feudalismo para o capitalismo, a qual obstina-se em recorrer às poéticas francesas.

A obra de Chaucer, no entanto, é individual no sentido de que é fortemente dramático. Suas composições sempre traíram essa tendência, mas nos Contos de Canterbury um microcosmo da época, afirma-se como nunca antes. Há cenário e fantasia, diálogo e ação, e um palco de personagens contrastantes. Tudo é natural e vívido. (SNELL, 1901, p. 195, tradução minha)¹⁶.

A sua zombaria “é comparativamente leve: apresenta cada tipo individualizado em termos de que se baseiam na “sátira dos estratos profissionais”, como um mercenário

¹⁵ No original: “satire practices both selection and distortion, and that its relationship with ‘historical reality’ is therefore impossible to define with exactness. But is also necessary to go beyond this, and say that satire takes on historical life of its own, perpetuating both ways of observing reality and conceptual frameworks within which it can be organized”.

¹⁶ No original: Chaucer's work, however, is individual in the sense that it is strongly dramatic. His compositions had always betrayed this tendency, but in the Canterbury Tales a microcosm of the age, it asserts itself as never before. There are scenery and costume, dialogue and action, and a stage full of contrasting personages. All is natural and vivid.

implacável” (FOWLER, 1989, p. 14, tradução minha)¹⁷. Além disso, encontramos também as alusões nos contos de Chaucer, como o francês pobre da Abadessa, as críticas aos vendedores de indulgências e a própria zombaria aos romances e valores da cavalaria (cf. GALVÁN, 2001, p. 152). Além disso, é viável trazer a figura do bobo da corte e do palhaço, personagens que já estavam em voga na Idade Média – nas moralidades e nos mistérios (MINOIS, 2003) –, contudo Chaucer nos traz um molde desta personagem cômica com relação ao riso:

Chaucer tem algo do palhaço nele, trazendo o desastre cômico em sua própria mente, e toda a comédia farcical deste tipo implica duas pessoas em uma. Em cada palhaço, há uma sensação de outra pessoa convidando você a rir da personificação de si mesmo. Daí a tradicional melancolia dos palhaços na vida real, que Chaucer pode muito bem ter sentido. (BREWER, 2014, p. 272, tradução minha)¹⁸.

O mérito da obra chauceriana é não ser um *fabliau* em seu sentido comum, e apesar de seu caráter relativamente limitado, acrescentou muita descrição e caracterização em sua composição, uma vez que são transformados em imagens hilariantes, dotadas de contrastes “entre aqueles que esperam o fim do mundo e aqueles que queimam no pecado” (FOWLER, 1989, p. 14, tradução minha)¹⁹. Por *fabliau* se entende o conceito proposto por Larry Benson (2008, p. 07): uma breve narrativa cômica, geralmente de cunho obsceno, escatológico ou escandaloso. Além da vulgaridade presente em forma de comicidade, o *fabliau* é de estilo simples, com cenário em ambientes familiares e reais, com personagens dos mais variados tipos – comerciantes, esposas inquietas, estudantes, sacerdotes, camponeses –, com enredos carregados de artimanhas, retratando vida cotidiana das classes média e baixa. Apesar do caráter verossímil que o *fabliau* apresenta em sua composição, Benson tece o seguinte comentário:

No entanto, essa representação parece real; a vida não corria tão bem em cidades e aldeias reais do século XIV – jamais isso aconteceu – e os enredos, embora pareçam convincentes, frequentemente envolvem incríveis graus de credulidade nas vítimas e de engenhosidade e apetite sexual no malandro – heróis e heroínas – (BENSON, 2008, p. 7, tradução minha)²⁰.

E conclui que as peripécias cômicas se contrapõem com os valores medievais de moralidade, como também criticam alguns sentimentos dos seres humanos:

¹⁷ No original: “But the mocking is comparatively light: it presents each individualized type in terms of that draw on 'estates satire', as a ruthless mercenary”.

¹⁸ No original: “Chaucer has something of the clown in him, bringing comic disaster on his own head, and all farcical comedy of this kind implies two persons in one. In every clown there is a sense of another person inviting you to laugh at the impersonation of himself. Hence the traditional melancholy of clowns in actual life, which Chaucer may have well have felt”.

¹⁹ No original: “between those who await the end of the world and those who burn in sin”.

²⁰ No original: “Yet that representation only seems real; life did not run that high in actual fourteenth-century towns and villages - it never does - and the plots, convincing though they seem, frequently involve incredible degrees of gullibility in the victims and of ingenuity and sexual appetite in the trickster - heroes and heroines -”.

As chifradas, as artimanhas, e os trotes elaborados que são a principal preocupação dos *fabliaux* estão distribuídos de acordo com um código de “justiça *fabliau*”, que nem sempre coincide com a moral convencional: a ganância, a hipocrisia e o orgulho são invariavelmente punidos, mas também a velhice, a mera lentidão e, com mais frequência, a presunção de um marido, especialmente um velho, que tenta proteger a castidade de sua esposa. (BENSON, 2008, p. 8, tradução minha)²¹.

A respeito do riso em Chaucer, consideramos como um riso contrário às normas sagradas e sérias da época medieval; um riso ligado à cultura cômica, uma vez que a sátira, apesar de ser um gênero que critica as convenções sociais, propõe comicidade ao leitor através da ridicularização do outro.

Em decorrência das festas populares, se nos atentarmos para o conto da *Mulher de Bath*, veremos o uso da linguagem indecente e espirituosa, uma parodização dos costumes. No narrador dos contos vemos um homem, cujo personagem está dissimulando “sob a aparência melancólica e um pouco embaraçada, uma malícia e uma vivacidade de espírito espantosas” (MINOIS, 2003, p. 303).

Acerca do *Conto da Mulher de Bath*, o mérito do autor reside em sua posição de homem, dando voz a uma mulher como narradora, o que, para uma defensora do feminismo é realmente inaceitável, contudo, Ana Maria Colling (2017) reconhece o poeta como um feminista e seu mérito nesse conto, por ser um homem à frente do seu tempo e um partidário da corrente feminista – embora esta palavra não existisse em seu contexto. A riqueza do referido conto, segundo Colling (2017), está nas temáticas nele presentes, como o casamento, a sexualidade e essência femininas, o imaginário da esposa ideal, a título de exemplo. É preciso trazer à tona que a personagem-narradora do *Conto da Mulher de Bath* é eleita como uma das maiores figuras femininas de toda a literatura universal, e que “mesmo sem contestar abertamente os conceitos morais predominantes, demonstra, com abundância de argumentos, que os prazeres do sexo não devem ser prerrogativa exclusiva dos homens” (VIZIOLI, 2014, p. XIX).

Temos uma protagonista, viúva de 5 casamentos e a respeito deles “a discussão sobre sexualidade é permanente. E diz ela, a narradora, que um casamento só pode ser feliz quando é a mulher quem o comanda” (COLLING, 2017, p. 08). Alice, a referida mulher do conto, representa o poder transgressor da figura feminina perante a ideologia moral vigente, e contempla o leitor com abundância de argumentos, sendo um deles de o sexo ser não apenas uma regalia designada apenas aos homens. Para defender sua posição perante essa transgressão, a narradora se vale dos pressupostos cristãos para expor o seu norteamento e argumento de defesa.

Ao pensarmos no viés intertextual, quando a personagem conta a respeito dos cinco maridos, é visível a presença do discurso religioso cristão com relação ao casamento, e mesmo que ela tenha se separado, ela contrai novo matrimônio e expressa que ela sabe o

²¹ No original: “The cuckoldings, beatings, and elaborate practical jokes that are the main concern of the *fabliaux* are distributed in accord with a code of “*fabliau* justice,” which does not always coincide with conventional morality: greed, hypocrisy, and pride are invariably punished, but so too are old age, mere slow-wittedness, and, most frequently, the presumption of a husband, especially an old one, who attempts to guard his wife's chastity”.

que deseja, mostrando-se ser uma mulher de gosto refinado com “seu rosto atrevido, bonito e avermelhado”. Dos maridos que ela faz retrato, o quarto marido é um apaixonado pelas tragédias gregas e romanas, algo vinculado ao *Conto do Cavaleiro*, onde tem-se a predominância de um novo intertexto: a mitologia greco-romana e seus elementos.

Um novo intertexto evocado é o mito do Rei Artur: “Nos velhos tempos do Rei Artur, de quem os bretões narram os feitos gloriosos, em toda esta terra pululavam os duendes; e a rainha das fadas, com seu alegre séquito, frequentemente dançava em muitos dos verdes prados...” (CHAUCER, 2014, p. 42). A partir do referido trecho citado, torna-se evidente também os elementos da cultura pagã: as figuras de seres fantásticos e enigmáticos como os duendes e as fadas, seres malvistas pelo cristianismo.

O próximo relato trazido pela narradora é de um jovem condenado por tirar a virgindade de uma donzela, nota-se o aspecto – e porque não intertexto – da conduta moral medieval propagada pelo cristianismo: aquele que desonra uma mulher está fadado à morte, porém a rainha, julgadora do crime, propõe ao jovem uma segunda chance. O fato de a rainha ter o poder de mudar o destino do homem reforça ainda mais o caráter de empoderamento da figura feminina; para escapar da condenação, o jovem deve conseguir responder “o que as mulheres mais desejam”, e se souber a resposta, estará livre. A resposta para se livrar da condenação, após tantas buscas, foi proferida por uma senhora feia que lhe diz que “as mulheres desejam dominar os homens”, porém, em troca da sua salvação das garras da morte, deve se casar com a velha.

Ao responder o enigma para a rainha, ela se dá por satisfeita e o liberta, deixando-o livre para se casar com a sábia, ciente de que “o casamento tira a liberdade” e acaba fazendo-o. Após o casamento, ao jovem são propostas duas escolhas: ter uma esposa feia, porém fiel, ou ter em seus braços uma jovem esbelta de personalidade dominadora e imoral. Ao ser subjugado pela esposa, ele a deixa escolher e o resultado é a transformação da idosa em uma donzela, marcada pelos preceitos morais do casamento, trazendo o famoso desfecho “e viveram felizes para sempre”.

A narradora termina seu conto direcionando um aviso ao leitor com princípios cristãos, caracterizando o casamento de forma positiva, e ainda fazendo uma referência intertextual à uma das pragas que assolaram o Egito (Êxodo, capítulo 9, versículos 1-7), aviso esse coberto de muito humor e ironia, recursos textuais característicos da literatura chauceriana:

Que Jesus Cristo mande a nós também maridos dóceis, jovens e fogosos na cama... e a graça de podermos sobreviver a eles! E, por outro lado, encurte a vida dos homens que não se deixam dominar por suas mulheres, e que são velhos, ranzinzas e avarentos... Para esses pestes Deus envie a Peste! (CHAUCER, 2014, p. 437).

Uma vez que este estudo se debruçou no viés da intertextualidade, cabe resgatar o raciocínio de Koch e Travaglia (1989), que nos dizem que “todas as questões ligadas à intertextualidade influenciam tanto o processo de produção como o de compreensão de textos” (KOCH, TRAVAGLIA, 1989, p. 91), e com Chaucer não foi diferente, pois conforme

é assinalado por Vizioli, cada uma das narrativas dos Contos da Cantuária “ilustra um gênero literário diferente (em geral adequado ao narrador), e focaliza com certa minúcia uma ciência e atividade humana” (VIZIOLI, 2014, p. XV), desenhando assim uma visão de época, contudo, mesmo que “a época retratada pode ser medieval, mas a humanidade é a de sempre” (VIZIOLI, 2014, p. XVII).

Por fim, concorda-se com José Rivair Macedo (2000) que a técnica literária de Chaucer, comparando com Boccaccio, produz o riso ao empregar “a comicidade de discurso, de caráter e de situação. O tom e o estilo resultam num cômico melhor elaborado” (MACEDO, 2000, p. 183). Tanto Chaucer como Boccaccio concentram suas produções literárias na natureza humana: assuntos como amor, casamento, religiosidade, relações de poder, feminilidade, entre outros, estão presentes. Nas palavras de Macedo, o fato de Chaucer recorrer à estrutura do *fabliaux* francês e da tradição literária italiana renascentista resultaram em um projeto sofisticado e emaranhado de mecanismos retóricos, antes desconhecidos pelos contistas de sua época (MACEDO, 2000, p. 183).

Considerações finais

A obra *The Canterbury Tales* é uma composição extensa de poemas narrativos, como também é agraciada como a obra magistral de Chaucer, por meio de sua narração de acontecimentos curiosos. Oriunda de sua missão na Itália em 1372, ao beber das obras de Dante, Boccaccio e Petrarca, o nobre poeta inglês nos traz a representação de uma sociedade às avessas, por meio do humor de personagens tipo, o qual é marcado pela presença do vernáculo, como também do falar coloquial, cujos temas estão vinculados à natureza humana, como o casamento, religiosidade, sexo, poder e luxúria, com a presença do fermento intertextual italiano, destacando principalmente a obra *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, porém não é desmerecido que Dante e Petrarca foram cruciais para gestar o projeto contístico.

Apesar da temporalidade significativa de quase setecentos anos, a sua textualidade se faz presente na literatura contemporânea, como também é reavivada em produções midiáticas das mais variadas, onde os temas elencados são apresentados com uma nova roupagem. Ainda no tocante ao fermento italiano, cabe ressaltar que ele foi importante para a forma estilística e temática para que Chaucer pudesse conceber os *Contos*, como também outras obras significativas da Inglaterra medieval. Seguindo o mesmo raciocínio de Macedo, a sátira chauceriana permitiu tanto ao leitor da época medieval como a nós da contemporaneidade o contato com a representação de grupos sociais, encarando a vida com doses de humor, ou como quer Macedo “por uma perspectiva burlesca da existência” (MACEDO, 2000, p. 183). Como a obra em questão estava condizente à realidade preocupante das pessoas naquela época, é natural que tais preocupações viessem a ecoar e não desaparecessem com o deslindar da História.

Quando lemos estes contos, é notório como indiferenças e abusos sociais que antes estavam em voga são ecoados atualmente, Além do mais, a narrativa contística de Chaucer

serviu e continua servindo para espelhar de certa forma o comportamento de classes sociais que cada vez mais são satirizadas e criticadas em decorrência de seus feitos.

LUIZ, T. M. An Italian Ferment: Chaucer Reads the Italians and Satirizes Medieval England. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 250-265, 2018.

Referências

ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature – Vol. 1*. Fourth Edition. New York, London: W. W. Norton & Company, 1979.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Volume VI. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Col. Clássicos Jackson. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.

ATKINS, J. W. H. *English Literary Criticism: The Medieval Phase*. New York: Peter Smith, 1952.

BENSON, L. *The Riverside Chaucer*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BORGHESI, P. *Boccaccio and Chaucer*. Bologna: Nicholas Zanichelli, 1903.

BREWER, D. *A New Introduction to Chaucer*. New York: Routledge, 2014.

BURGESS, A. *A Literatura Inglesa*. Trad. Duda Machado. 2 ed. 10 reimpr. São Paulo: Ática, 2008.

CARPEAUX, O. M. A Idade Média por Carpeaux. In: _____. *História da Literatura Ocidental*. Vol. 2. São Paulo: LeYa, 2012.

CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, V. L. *Rumos da Literatura Inglesa*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988.

CHAUCER, G. *Os Contos da Cantuária*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics/Cia. das Letras, 2013.

_____. *Os Contos de Canterbury*. 1 ed. Edição bilíngue. Trad., apres. e notas Paulo Vizioli. Posf. e notas adicionais de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora 34, 2014.

COGHILL, N. *Introdução*. In: CHAUCER, G. *Contos da Cantuária*. Trad. José Francisco Botelho. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics/Cia. das Letras, 2013, p. 07-16.

COLLING, A. M. Apresentação: As Vozes Femininas e as relações de poder entre os sexos. In: MEDEIROS, M. M.; ZIMMERMANN, T. R. *As Vozes Femininas na Literatura Inglesa da Baixa Idade Média: Um Estudo de The Canterbury Tales*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p. 08-11.

EVANS, I. *História da Literatura Inglesa*. Trad. A. Nogueira Santos. Col. Signos nº 30. Lisboa: Edições 70, 1980.

FOWLER, A. *A History of English Literature*. USA: Harvard University Press, 1989.

GALVÁN, F. *Literatura Inglesa Medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

GARDNER, J. *The Life and Times of Chaucer*. USA: Barnes & Noble Books, 1977.

KOCH, I. G. V.; TRAVAGLIA, L. C. *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez, 1989.

MACEDO, J. R. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Editora da UFRGS/Editora da UNESP, 2000.

MANN, J. The General Prologue and Estates Literature. In: PATTERSON, Lee. *Geoffrey Chaucer's The Canterbury Tales: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 23-48.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

SANDERS, A. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

SENA, J. *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história*. Col. Roteiro das Grande Literaturas VII. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

SNELL, F. J. *The Age of Chaucer*. London: George Bell and Sons, 1901.

SOUZA, C. Divertida *Jornada dos Vícios Humanos*. **Jornal Rascunho**, Edição #181. Junho 2015. Seção Ensaios e Resenhas. Curitiba. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/divertida-jornada-dos-vicios-humanos/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

VIZIOLI, P. Apresentação. In: CHAUCER, G. *Os Contos de Canterbury*. 1 ed. Ed. bilíngue. Trad., apres. e notas Paulo Vizioli. Posf. e notas adicionais José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 07-31.

_____. *A Literatura Inglesa Medieval*. Ed. Bilingue. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

ZACHÉ, F. As Retratações das Personagens Femininas em Chaucer: uma leitura de “The Clerk’s Tale” e “The Wife of Bath’s Tale”. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 01-25, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35631>>. Acesso em 08 ago. 2017.

Recebido em: 19 set. 2018

Aceito em: 03 nov. 2018

TRADUÇÃO COMENTADA

Criação poética em língua italiana e sua tradução comentada: cinco poemas inéditos de Vera Lúcia de Oliveira

Vera Lúcia de Oliveira (Poemas)*

Pedro Henrique Pereira Graziano (Tradução e Comentários)**

De maneira inédita, neste volume da revista *Olho d'água*, criamos esta seção de produções literárias com o intuito de divulgar não apenas textos de natureza teórica e crítica quanto à Literatura italiana, mas também o próprio fazer literário.

Para publicação neste dossiê, foram traduzidos cinco poemas da poeta e professora universitária Vera Lúcia de Oliveira, que é Doutora em Línguas e Literaturas Ibéricas e Ibero-americanas pela *Università degli Studi di Palermo* e atua como docente e orientadora na *Università degli Studi di Perugia*, na região da Úmbria – Itália. São poemas inéditos da autora, parte da antologia *Ero fra calda gente in un caldo paese*.

Selecionamos cinco textos poéticos, que foram traduzidos. Em seguida, tivemos a oportunidade de comentar a tradução de cada um deles diretamente com a poeta, que participou de um processo de revisão crítica junto ao tradutor, Pedro Henrique Pereira Graziano, e algumas destas reflexões são aqui abordadas ao apresentarmos os poemas no original acompanhados de suas traduções para o português do Brasil.

O primeiro aspecto discutido com Vera Lúcia foi o título da coletânea: *Ero fra calda gente in un caldo paese*, que cria algumas dificuldades tradutórias, sobretudo quanto à palavra “*paese*”, que pode ter a acepção não apenas de “país”, mas também de “cidade” ou “região”. Devido ao impasse gerado pela palavra, optamos pela tradução de “*paese*” como “lugar”, resolvendo o conflito tradutório gerado pela palavra italiana.

Além disso, em diálogo com a autora, concluímos que “*caldo*”, no contexto geral da obra, que objetiva trabalhar a luminosidade e a leveza, deveria ser traduzido como “luminoso”, e não “caloroso”. Desta forma chegamos ao título *Estava entre pessoas luminosas num lugar luminoso*. Os cinco textos presentes dialogam com esta leveza e luminosidade que nos levaram à escolha do título.

* Poeta e docente na Università degli Studi di Perugia – Úmbria – Itália. E-mail: veralucia.deoliveira@unipg.it

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – câmpus de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: pedro.graziano@hotmail.com

Após a apresentação dos poemas e de suas traduções, damos destaque, nos comentários, a algumas nuances tradutórias que foram levadas em consideração tanto no momento da tradução quanto na discussão dos resultados realizada com a autora.

Poema 1:

*si era circondata di verde
anche la finestra aveva fatto
ingrandire
per avere l'impressione
di avere radici
salde nella terra*

cercara-se de verde
até mesmo a janela fizera
aumentar
para ter a impressão
de ter raízes
fundas na terra

Poema 2:

*aveva un orecchio
per cose minute
i fiori nascono
senza rumore
i semi spezzano
la crosta marrone
la notte ha orme
di zampe silenziose
il vento ha dentro
parole sommesse
che vagano
senza posa*

tinha ouvido
para coisas miúdas
as flores nascem
sem rumor
as sementes rompem
a crosta marrom
a noite tem pegadas
de patas silenciosas
o vento tem em si
palavras sussurradas
que vagam
sem pausa

Como nos demais textos poéticos que compõem a coletânea, nestes existe uma relação sutil entre elementos da natureza e sua percepção sensorial com imagens sinestésicas. Relaciona-se o nascimento das flores com a audição, assim como as pegadas têm som. O vento, além de sua percepção tátil, tem-lhe atribuída também a percepção sonora dos sussurros. Todo o corpo do poema constrói aliterações com sons em “s”, como o vento da noite que carrega consigo palavras. A tradução do italiano para o português permite a manutenção de vários sons sem grandes perdas de sentido. Em trechos como “*di zampe silenziose*”, traduzido como “de patas silenciosas”, ainda que haja uma alteração da sonoridade que se repete, vista a diferença entre o som de “z” no italiano e “s” em português, a sonoridade se mantém.

Em diálogo com a autora, chegamos a traduções que privilegiaram ainda mais a manutenção dos sons, como no caso do verso “*il vento ha dentro*”, que foi traduzido como “o vento tem em si”, mantendo, desta forma, a aliteração presente em quase todos os últimos versos do poema, e aumentando a percepção de sons sutilmente sussurrados.

Poema 3

*se è stato per il colore del vento
che sono nata, per il rumore delle
foglie accese di luce, l'aria che si
muove fra i panni bianchi sui fili
la sera che sembra non scorrere
il midollo del tempo, questa vita
in estasi, questo corpo ardente
questo sguardo lucido
sul nucleo di tutto*

se foi pela cor do vento
que nasci, pelo som das
folhas acesas de luz, o ar que se
move entre os lençóis brancos sobre os fios
a tarde que parece não fluir
a medula do tempo, esta vida
em êxtase, este corpo ardente
este olhar lúcido
no núcleo de tudo

Assim como no poema anterior, neste foi construída uma aliteração com a consonante “s”, retomando a ideia do vento, elemento comum em muitos dos textos que compõem a coletânea inédita. Novamente, em português há um número maior desta aliteração pela própria natureza fonética da língua, contando com uma presença maior do som em questão.

Nos versos “*foglie accese di luce, l'aria che si / muove fra i panni bianchi sui fili*”, traduzidos como “folhas acesas de luz, o ar que se / move entre os lençóis brancos sobre os fios”, pode-se notar um maior volume da sonoridade sibilante que pode evocar, na mente do leitor, a ideia do vento que passa e zune, produzindo um som sibilante.

Houve discussões frutíferas com a poeta a respeito de escolhas lexicais durante o processo da tradução. O sentido transmitido por “*panni*” traz mais de uma acepção para o português, como “pano”, “lençol” ou “roupas”. A imagem que a poeta declarou ter buscado vincular ao texto foi a de longos lençóis que tremulam devido ao vento do fim de tarde, o que gerou nova discussão: a tradução do termo “*sera*”, que pode ser compreendido como “tarde” ou “noite”, no português. Devido ao conjunto imagético que se constrói ao longo da obra desde seu título, que se refere a pessoas e lugares luminosos, a “*sera*” deveria ser entendida como um final luminoso de tarde e não primeira parte da noite (sem luz, portanto).

Poema 4:

*le rondini sono tornate
ai cornicioni di casa*

as andorinhas voltaram
aos caibros de casa

*volano come se avessero il cielo
tutto per loro*

Voam como se o céu
inteiro fosse delas

*una è partita in picchiata
passando rasente al muro
potevo quasi allungare la mano
e saggiare il colore
del volo*

uma partiu em rasante
rente ao muro
eu podia até estender a mão
e sentir a cor
do voo

Também neste texto poético está presente a construção de figuras sinestésicas. Na última estrofe, quando o voo do pássaro é descrito, é dito que é possível esticar a mão para

experimentar este voo. O verbo utilizado em italiano é “*saggiare*”, que tem múltiplas acepções em português para designar modos de perceber, saborear, experimentar algo. Houve uma dúvida, discutida com a autora, sobre o uso de “provar”, “experimentar”, “perceber” ou “sentir”. Optamos pelo uso de “sentir” como melhor escolha tradutória, tanto pela musicalidade quanto pela amplitude de significados que a palavra tem em língua portuguesa, de modo que “sentir” uma cor poderia fazer referência também a múltiplas experiências sensoriais.

Poema 5:

<i>pensava al vento e alle sue distanze</i>	pensava no vento e em suas distâncias
<i>pensava alle ali degli uccelli migratori</i>	pensava nas asas dos pássaros migratórios
<i>pensava alle foglie staccate dai tronchi</i>	pensava nas folhas arrancadas dos troncos
<i>pensava alle farfalle alle rondini</i>	pensava nas borboletas nas andorinhas
<i>a tutti quelli che tornano</i>	em todos os que voltam
<i>dopo aver varcato</i>	depois de terem atravessado
<i>qualche porto distante</i>	algum porto distante

O último poema selecionado para constituir esta seção de tradução comentada trata igualmente do vento juntamente com imagens leves, capazes de levantarem voo ou de serem carregadas por este vento, como as “folhas arrancadas dos troncos”; “as borboletas”; “as andorinhas. O pensamento figuraria como o lar destas imagens leves, um pensamento que flui da mesma forma como o vento neste cenário luminoso que se constrói ao longo dos versos e estrofes da coletânea da poeta. Houve pequenas diferenças lexicais durante a tradução do poema, como a dificuldade com o verbo “*varcare*”, traduzido como “atravessar” para manter a ideia de travessia, além de contribuir para a musicalidade e aliteração em “s” no texto.

Realizar a tradução desses poemas constituiu, além de um desafio, devido à linguagem figurada e onírica característica do gênero textual e também presente nos textos da autora, uma atividade enriquecedora e prazerosa. A oportunidade de ter o contato com esses textos inéditos e poder discuti-los diretamente com a poeta Vera Lúcia de Oliveira, que se mostrou bastante solícita e empolgada com o projeto, faz desta seção uma realização única tanto para o volume relativo à literatura italiana da revista *Olho d'água* quanto para o tradutor. Raras são as oportunidades de discutir o texto traduzido diretamente com aqueles que os idealizaram em primeiro lugar, e é uma grande alegria poder compartilhar este momento nesta publicação.

Recebido em: 02 nov. 2018

Aceito em: 05 dez. 2018

ÍNDICE DE ASSUNTOS / TABELLA DEI CONTENUTI

- 'Patafísica (VR, p. 30).
Água viva (RF, p. 230; RF, p. 240);
Alessandro Baricco (MCM, p. 208);
Alfred Jarry (VR, p. 30);
Alteridade (LG, p. 177);
Alterità (LG, p. 163);
Amores Expressos (RFS; JLPO, p. 79);
Antiguidade clássica (RFS; JLPO, p. 79);
Antonio Tabucchi (EASM, p. 131);
Às cegas (MF, p. 191);
Bartleboom (MCM, p. 208);
Bartleby (MCM, p. 208);
Campos de Carvalho (VR, p. 30);
Canone letterario (LG, p. 163; LG, p. 177);
Cantores de ópera (IS, p. 144);
Cidades inventadas (ALP, p. 112);
Clarice Lispector (RF, p. 230; RF, p. 240);
Claudio Magris (MF, p. 191);
Conceição Evaristo (DNR; TMP, p. 92);
Consciência (NPO, p. 41);
Crônicas (IS, p. 144);
Cultura Italiana (IS, p. 144);
Eles eram muitos cavalos (JMSO; RCR, p. 12);
Escrita feminina (LG, p. 177);
Espírito livre (NPO, p. 41);
Estudos Culturais (RFS; JLPO, p. 79);
Estudos judaicos (LG, p. 177);
Ferreira Gullar (ALP, p. 112);
Foco narrativo (VS, p. 55);
Geoffrey Chaucer (TMLC, p. 250);
Herman Melville (MCM, p. 208);
Instinto (NPO, p. 41);
Intertextualidade (MF, p. 191; MCM, p. 208);
Italo Calvino (ALP, p. 112);
Japão (RFS; JLPO, p. 79);
Jewish Studies (LG, p. 163);
Le città invisibili (ALP, p. 112);
Leitura intertextual (TMLC, p. 250).
Letteratura italiana contemporanea (LG, p. 163);
Lispector (NPO, p. 41);
Literatura brasileira (EASM, p. 131);
Literatura brasileira traduzida na Itália (RF, p. 230;
RF, p. 240);
Literatura comparada (ALP, p. 112).
Literatura de viagem (EASM, p. 131);
Literatura italiana (EASM, p. 131; TMLC, p. 250);
Literatura italiana contemporânea (LG, p. 177);
Lugar Nenhum (VR, p. 30);
Luiz Ruffato (JMSO; RCR, p. 12);
Machado de Assis (IS, p. 144);
Memoria (LG, p. 163);
Memória (LG, p. 177; MF, p. 191);
Microficções (DNR; TMP, p. 92);
Mimesis (JMSO; RCR, p. 12);
Mitologia (RFS; JLPO, p. 79).
Narrativa (VS, p. 55);
Narrativa pós-moderna (DNR; TMP, p. 92);
Narrativas encaixadas (DNR; TMP, p. 92).
Nietzsche (NPO, p. 41).
Noventos (MCM, p. 208).
O som ao redor (VS, p. 55);
Os Contos da Cantuária (TMLC, p. 250);
Poemas (VLO; PHPG, p. 267);
Ponto de vista (VS, p. 55);
Realismo (JMSO; RCR, p. 12);
Romance (JMSO; RCR, p. 12);
Scrittura femminile (LG, p. 163).
Teoria da Tradução (RF, p. 230; RF, p. 240);
Tradução comentada (VLO; PHPG, p. 267);
Transferências culturais (IS, p. 144).

SUBJECT INDEX / TABELLA DEI CONTENUTI

- 'Patashysics (VR, p. 30).
Acqua viva (RF, p. 230; RF, p. 240);
 Alessandro Baricco (MCM, p. 208);
 Alfred Jarry (VR, p. 30);
 Amores Expressos (RFS; JLPO, p. 79);
 Antonio Tabucchi (EASM, p. 131);
Às cegas (MF, p. 191);
Bartleboom (MCM, p. 208);
Bartleby (MCM, p. 208);
 Brazilian literature (EASM, p. 131);
 Campos de Carvalho (VR, p. 30);
Canterbury Tales (TMLC, p. 240);
 Chaucer (TMLC, p. 240);
 Chronicles (IS, p. 144);
Città inventate (ALP, p. 112);
 Clarice Lispector (RF, p. 230; RF, p. 240);
 Classical Antiquity (RFS; JLPO, p. 79);
 Claudio Magris (MF, p. 191);
 Commented translation (VLO; PHPG, p. 267).
 Conceição Evaristo (DNR; TMP, p. 92);
 Consciousness (NPO, p. 41);
 Contemporary Italian Literature (LG, p. 163; LG, p. 177);
 Cultural Studies (RFS; JLPO, p. 79);
 Cultural transferences (IS, p. 144);
 Drive (NPO, p. 41);
Eles eram muitos cavalos (JMSO; RCR, p. 12);
 Embedded Narratives (DNR; TMP, p. 92);
 Ferreira Gullar (ALP, p. 112);
 Free Spirit (NPO, p. 41);
 Herman Melville (MCM, p. 208);
 Intertextual Reading (TMLC, p. 240).
 Intertextuality (MF, p. 191; MCM, p. 208);
 Italian Culture (IS, p. 144);
 Italian literature (EASM, p. 131; TMLC, p. 240);
 Italo Calvino (ALP, p. 112);
 Japan (RFS; JLPO, p. 79);
 Jewish Studies (LG, p. 163; LG, p. 177);
 Le città invisibili (ALP, p. 112);
 Letteratura brasiliana tradotta in Italia (RF, p. 230; RF, p. 240);
 Letteratura comparata (ALP, p. 112);
 Lispector (NPO, p. 41);
 Literary Canon (LG, p. 163; LG, p. 177);
 Luiz Ruffato (JMSO; RCR, p. 12);
 Machado de Assis (IS, p. 144);
 Memory (LG, p. 163; LG, p. 177);
 Memory (MF, p. 191).
 Microfictions (DNR; TMP, p. 92);
 Mimesis (JMSO; RCR, p. 12);
 Mythology (RFS; JLPO, p. 79);
 Narrative (VS, p. 55);
 Narrative focus (VS, p. 55);
 Neighboring Sounds (VS, p. 55);
 Nietzsche (NPO, p. 41);
 No Place (VR, p. 30);
 Novecentos (MCM, p. 208).
 Novel (JMSO; RCR, p. 12);
 Opera singers (IS, p. 144).
 Otherness (LG, p. 163; LG, p. 177);
 Poems (VLO; PHPG, p. 267);
 Point of view (VS, p. 55);
 Postmodern Narrative (DNR; TMP, p. 92).
 Realism (JMSO; RCR, p. 12).
 Teoria della Traduzione (RF, p. 230; RF, p. 240);
 Travel literature (EASM, p. 131);
 Women's Writing (LG, p. 163; LG, p. 177);

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

- LUIZ, T. M., p. 250;
FRANCAVILLA, R., p. 230;
FRANCAVILLA, R., p. 240;
FRANZ, M., p. 191;
GHERLONE, L., p. 163;
GHERLONE, L., p. 177;
GRAZIANO, P. H. P., p. 267;
MAFFIA, E. A. S., p. 131;
MARTIRANI, M. C., p. 208;
OLIVEIRA, J. M. S., p. 12;
- OLIVEIRA, N. P., p. 41;
OLIVEIRA, V. L., p. 267;
OURIQUE, J. L. P., p. 79;
PRECIOSO, A. L., p. 112;
ROCHA, R. C., p. 12;
ROSA, V. , p. 30;
SATIN, I., p. 144;
SANTOS, R. F., p. 79;
SOSTER, V., p. 55.

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>>

NORME PER CONSEGNA DI ARTICOLI

INFORMAZIONI GENERALI

La rivista **Olho d'água** pubblica articoli inediti di autori brasiliani o stranieri.

Gli articoli possono essere scritti in portoghese, spagnolo, francese, italiano, inglese o tedesco. La rivista si permette il diritto di pubblicare l'articolo nella lingua originale o in traduzione, seguendo le decisioni della Commissione Editoriale. Sottomettendo lavori alla rivista **Olho d'água**, gli autori cedono automaticamente i diritti d'autore per eventuale pubblicazione dell'articolo.

Verranno automaticamente rifiutati gli articoli in cui: a) non corrispondano alle norme di pubblicazione della rivista; b) non ci sia la formattazione del genere articolo di rivista; c) ci siano gravi problemi di redazione. Si consiglia agli autori che rivedano i suoi testi prima di sottmetterli alla valutazione del consiglio editoriale.

PRESENTAZIONE DEGLI ARTICOLI

SOTTOMISSIONE

L'autore deve inviare 02 archivi all'email: revistaolhodagua@yahoo.com.br

- a) **Articolo** (testo completo senza l'identificazione dell'autore);
- b) **Identificazione dell'autore** (Titolo del lavoro; Autore (nome completo e solamente il cognome in maiuscola); filiazione scientifica dell'autore (Facoltà – Istituto o università – abbreviazione – indirizzo – città – Stato – paese), indirizzo postale o elettronico).

FORMATAZIONE

Gli articoli devono essere scritti in Word for Windows, o programma compatibile, in Times New Roman, carattere 12 (tranne le citazioni e le note), spazio semplice tra le righe e paragrafi, spazio doppio tra le parti del testo. Le pagine devono essere configurate nel formato A4, senza numerazione, con 3 cm nelle margini superiore e della sinistra e 2 cm nelle margini inferiore e della destra.

ESTENSIONE. L'articolo, configurato come summenzionati, deve avere al massimo 25 pagine.

ORGANIZZAZIONE. L'organizzazione degli articoli deve obbedire alla seguente sequenza:

- TITOLO (centralizzato, in lettere maiuscole);
- RIASSUNTO (massimo di 780 caratteri con spazio)
- PAROLE-CHIAVE (4 a 6 parole organizzate in ordine);
- ABSTRACT e KEYWORDS (traduzione per l'inglese del riassunto e delle parole-chiave));

TESTO;

RINGRAZIAMENTI;

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE del proprio articolo con titolo in inglese:

REFERENZE (solo articoli menzionati nel). Riassumi e parole-chiavi, in portoghese e inglese, devono essere scritti in Times New Roman, carattere 12.

PIÈ DI PAGINA (Le note devono essere ridotte al minimo e trovarsi nella parte inferiore della pagina a partire dai ricorsi del Word, carattere 8, con la numerazione insieme all'ordine di apparizione).

REFERENZE Le referenze bibliografiche e altre devono corrispondere alle norme ABNT (NBR 6023, agosto 2002)

CITAZIONI DENTRO DEL TESTO Nelle citazioni fatte dentro del testo, fino a tre righe, l'autore deve essere citato tra parentesi con il cognome, in lettere maiuscole, separato da virgole dalla data di pubblicazione: (SILVA, 2000).

Se il nome dell'autore viene citato nel testo, si deve indicare solo la data tra parentesi: "Silva (2000) disse...".

Quando necessario, la specificazione delle pagine dovrà seguir la data, separata da virgole e preceduta da "p": (SILVA, 2000, p. 100).

Le citazioni di diverse opere di uno stesso autore, pubblicate nello stesso anno, devono essere evidenziate da lettere minuscole dopo la data, senza spazio: (SILVA, 2000a).

Quando l'opera ha due o tre autori, tutti potranno essere indicati, separati da punto e virgola (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando c'è più di 3 autori, si deve indicare il primo seguito da et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAZIONI EVIDENZIATE DEL TESTO

Le citazioni dirette, con più di tre righe, dovranno essere evidenziate con uno spazio di 4 cm dalla margine sinistra del testo, in Times New Roman carattere 9 e senza virgolette.

REFERENZE

Le referenze, alla fine del testo, devono essere organizzate in ordine alfabetica a partire dal cognome del primo autore. Esempi:

Libri e altre monografie

AUTORE, A. Titolo del libro. numero dell'edizione ed., nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Capitoli di libri

AUTORE, A. Titolo del capitolo. In: AUTORE, A. Titolo del libro. Nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Dissertazioni e tesi

AUTORE, A. Titolo della dissertazione/tese: sottotitolo senza italico. numero di foglie f. Anno. Dissertazione/Tese (Magistrale/Dottorato in Area di Studio) – Istituto, Università, Città, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli in riviste

AUTORE, A. Titolo del articolo. Nome della rivista, Città, v. (volume), n. (numero), p. X-Y, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli pubblicati negli Annali

AUTORE, A. Titolo del lavoro. In: NOME DEL EVENTO, numero dell'edizione ed., anno. Annali... Città: Istituzione. p. X-Y. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

ANALISE E GIUDIZIO

La rivista **Olho d'água** utilizza un sistema di valutazione doppio cieco (*peereview*). La Commissione Editoriale condurrà gli articoli a, almeno, due membri del Consiglio Consultivo. Nel caso di valutazioni contrarie, verrà richiesta una nuova valutazione di un terzo membro della Commissione Assessora. Dopo dell'analisi, gli autori saranno informati del risultato della valutazione. Nel caso di articoli accettati per pubblicazione, gli autori potranno, eventualmente, introdurre modifiche a partire delle osservazioni fatte alla Commissione. Verranno scelti i migliori articoli dal Consiglio Consultivo, secondo l'interesse, l'originalità e la contribuzione dell'articolo per la discussione tematica proposta.

INDIRIZZO

Rivista 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:**