

**LITERATURA
CONTEMPORÂNEA
EM PERSPECTIVA
COMPARATISTA**



ORGANIZAÇÃO:

HELENA BONITO COUTO PEREIRA

Literatura contemporânea em perspectiva comparatista



Organização:
Helena Bonito C. Pereira

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

João Cezar de Castro Rocha

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Helena Bonito C. Pereira

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-18-9

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

Apresentação

LITERATURA BRASILEIRA HOJE: CRÍTICA E COMPARAÇÃO – p. 6

Helena Bonito Couto Pereira

Seção A – Literatura Comparada

LITERATURA, TEATRO E CINEMA: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM LUIZ VILELA – p. 14

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

A MEMÓRIA E A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *BENJAMIM*, DE CHICO BUARQUE – p. 29

Ana Claudia Jacinto de Mauro

DECADÊNCIA FAMILIAR EM PERSPECTIVA COMPARADA – p. 41

Danilo Sales de Queiroz Silva

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: SOBRE ALICES, PATIS E BARBIES – p. 54

Ilmara Valois Bacelar Figueiredo Coutinho

O DISCURSO DO SUBALTERNO EM *A CONFISSÃO DA LEOA* (2012), DE MIA COUTO E “MEU TIO O IAUARETÊ” (1961), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM ESTUDO COMPARATIVO – p. 70

Ana Carolina Torquato P. da Silva

A SAGRAÇÃO DO HOMEM EM MANOEL DE BARROS E ANTONIO VIEIRA – p. 85

Paulo Benites

MANOEL DE BARROS E ROBERVAL PEREYR: DA METALINGUAGEM OU DA REFLEXÃO ACERCA DA AUTORIA – p. 105

José Rosa dos Santos Junior

Seção B - Literatura Brasileira

UMA CASA DE VIDRO CERCADA POR VOZES – p. 126

Helena Bonito Couto Pereira

A QUEDA DA CASA: APONTAMENTOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA DE MILTON HATOUM – p. 143

Cristhiano Aguiar

TEMPO, MEMÓRIA E AUTOFIÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM – p. 173
Flávia Alexandra Pereira Pinto

A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA POR MEIO DA VOZ SOCIAL DOS NARRADORES EM *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, DE MARÇAL AQUINO – p.189
Gisele Montoza Felicio

O BILDUNGSROMAN FEMININO NA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR – p. 216
Thiago Cavalcante Jeronimo

VESTÍGIOS DO IMPOSSÍVEL: A AIDS NAS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU – p. 234
Raul Ignacio Valdivia Arriagada

METALINGUAGEM NA CRÔNICA HILSTIANA “CRONISTA: FILHO DE CRONOS COM ISHTAR” – p. 245
Aline Pires de Moraes

ANJO ESBELTO: A POESIA DE ADÉLIA PRADO EM TEMPOS LÍQUIDOS – p. 259
Dinair de Fonte Silva

NAS ENTRELINHAS: UMA POSSÍVEL LEITURA POLÍTICA DA POESIA “HISTÓRIA DE UMA GATA”, DE CHICO BUARQUE – p. 281
Fernanda Reis da Rocha

MÚSICA PELA MÚSICA: INDÍCIOS DA PRESENÇA DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL AUTÔNOMA NA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE NO JORNAL *DIÁRIO DE SÃO PAULO* – p. 306
Daniel de Thomaz

LITERATURA BRASILEIRA HOJE: CRÍTICA E COMPARAÇÃO

Helena Bonito Couto Pereira¹

Antes de adotar como temática a literatura brasileira na contemporaneidade, impõe-se uma discussão sobre seus limites temporais. Parece consensual que os estudos sobre a literatura recente podem iniciar suas reflexões a partir do período que lhe foi imediatamente anterior, no qual se configurou a base para a criação literária publicada nos últimos decênios. Essa delimitação temporal permite-nos tratar como contemporânea a produção literária divulgada nas cinco décadas recentes, ou seja, a partir dos anos 60 até a atualidade. Desse modo, a proposta deste e-book é apresentar a literatura brasileira recente, em um arco temporal que compreende o século XXI, sem excluir as décadas que o precederam. Alguns desses estudos vinculam-se à literatura comparada, e nesse caso o arco temporal pode ser estendido, abrigoando todo o século passado. A concepção de literatura comparada não está restrita a seu conceito tradicional, já consagrado, de interrelações entre diferentes culturas; em uma conceituação mais abrangente, o campo da literatura comparada inclui as interfaces do texto literário com outras artes e mídias. Por essa razão, são bem-vindos estudos intermediáticos e afins.

Os textos ora apresentados foram alvo de discussões em simpósios nos dois grandes eventos da ABRALIC realizados na UERJ. O primeiro simpósio, “Ficção brasileira contemporânea em perspectiva comparatista”, foi organizado em parceria com a Profa. Dra. Anne Begenat-Neuschaefer, da RWTH-Aachen Universität (Alemanha) e apresentado no **XV Encontro da Abralic**, em 2016. O seguinte, “Ficção e poesia brasileira contemporânea em perspectiva comparatista”, ocorreu no âmbito do **XV Congresso Internacional da Abralic – Textualidades contemporâneas**, em 2017. Em atendimento à chamada para publicação de textos em e-books, desde que inéditos e correlatos aos temas discutidos nos simpósios, 13 participantes

¹ Docente do Programa de Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) em São Paulo, SP.

enviaram seus capítulos, tendo sido o conjunto de 17 capítulos completado com textos de quatro pesquisadores envolvidos na mesma temática. Dessa forma, fazem parte deste *e-book* como autores os participantes dos simpósios Aline Pires de Moraes, Ana Carolina Torquato P. da Silva, Ana Claudia Jacinto de Mauro, Aurora Gedra Ruiz Alvarez, Daniel de Thomaz, Dinair de Fonte Silva, Fernanda Reis da Rocha, Flávia Alexandra Pereira Pinto, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo Coutinho, José Rosa dos Santos Júnior, Paulo Benites e Helena Bonito Couto Pereira, coordenadora dos simpósios e organizadora da obra. Para completar o conjunto de textos, foram convidados, em virtude de suas afinidades com a pesquisa sobre literatura na contemporaneidade, os pesquisadores Cristhiano Aguiar, Gisele Montoza Felicio, Raul Ignacio Valdivia Arriagada e Thiago Cavalcante Jerônimo.

As decisões iniciais para a organização desta obra tiveram por base o objetivo de ressaltar as múltiplas possibilidades de análise suscitadas por textos literários expressos em diferentes gêneros, seja em narrativas (romance, conto, crônica), seja em formas poéticas. Longe de comportar hierarquizações ou enquadramentos fechados, a seleção dos textos ficcionais e poéticos busca refletir justamente a multiplicidade e a abertura próprias da contemporaneidade, o que se espera ter contemplado pela divisão em duas seções e pela sequência em que os textos estão distribuídos.

Quanto aos enfoques críticos, deixam transparecer igualmente a abertura alcançada hoje pelos estudiosos da área, com um considerável leque de opções teóricas à disposição de todos. Não faltam razões para tal diversificação.

Os fundamentos da crítica e da historiografia literária no Brasil foram expostos e discutidos de modo mais sistemático desde o final do século XIX, a partir de Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior e outros intelectuais ainda vinculados ao então predominante realismo-naturalismo.

Sobre os desdobramentos da crítica brasileira no século passado, retomo aqui, em síntese, considerações já publicadas por mim (2013), bem como parte do texto de Rocha (2011). Com a criação das primeiras universidades propriamente ditas, como a Universidade Federal do Rio de Janeiro (então denominada Universidade do Brasil) e a Universidade de São Paulo, nos

anos 1930, reuniram-se faculdades e cursos existentes isoladamente. Nelas, a consolidação dos estudos literários com base teórica consistente, de acordo com Rocha (2011) resultou do empenho de Afrânio Coutinho, que empreendeu uma verdadeira cruzada pela institucionalização da teoria literária no Brasil. Em *Crítica literária – em busca do tempo perdido?*, Rocha recupera esse período, retomando a polêmica entre Coutinho e Álvaro Lins, conhecido crítico com atuação em jornais, que eram, então, o veículo da crítica publicada no espaço conhecido como “rodapé”. Com a formalização dos estudos literários, nasceu “o dilema entre a cátedra e o rodapé, ou seja, entre universidade e imprensa” (Rocha, 2011, p. 163). Como observa Roberto Acízelo (1996, p. 19), deve-se a Coutinho o advento da denominação *Teoria da Literatura*, que passaria a fazer parte dos cursos de Letras, trazendo a crítica para o âmbito acadêmico. A contribuição de Coutinho tornou-se mais significativa com a introdução do *new criticism*, corrente crítica que ele havia assimilado no ambiente universitário norte-americano, que preconizava a valorização dos componentes estéticos da obra literária.

Na mesma época, Antonio Candido iniciava sua brilhante trajetória ensaística, que viria a torná-lo um nome ímpar na fundamentação das reflexões durante mais de seis décadas. Candido inaugurou e deu consistência a uma vertente crítica das mais duradouras. Autor de *Literatura e sociedade*, manteve sempre um olhar voltado para a sociologia, sem deixar de privilegiar a literatura enquanto produção artística.

No início dos anos 70 ocorreu a eclosão do estruturalismo, onda irreprimível que varreu as ciências humanas e sociais e que invadiu a seara da teoria e da crítica literária. Pode-se afirmar que coexistiram, ou sucederam-se (conforme o ângulo pelo qual se observe a questão), três vertentes da crítica: o *new criticism*, a crítica sociológica e o estruturalismo. De modo genérico, não raro se encontra a afirmação da existência, hoje, de um contexto pós-estruturalista, afirmação válida sob um ângulo mais restrito, e que não se aplica à corrente mais vigorosa do pensamento em Letras.

Em vista disso, a diversidade de posturas críticas, sem sectarismo nem espírito de contestação, tem sido a marca da crítica literária hoje, no que se coaduna perfeitamente com a diversidade de textos ficcionais e poéticos ao

alcance do público leitor. Assim, a diversidade dos textos literários encontra na multiplicidade de vertentes críticas uma ressonância que, em meu entender, assegurar organicidade a esta obra

Os capítulos estão divididos em duas seções. A **Seção A – Literatura Comparada**, traz em seu bojo as vertentes atuais desse campo teórico, ultrapassando os limites do antigo binarismo, em que só se considerava comparativo um texto que envolvesse diferentes culturas. Hoje, relações entre o texto literário e outras artes ou mídias estão incorporadas ao comparatismo em sentido amplo, como se demonstra nos capítulos desta seção.

Nessa vertente, estabelecendo correlações entre o texto literário e outras artes/ mídias, sem que sejam mobilizadas, necessariamente, diferentes culturas, a pesquisadora Aurora Gedra Ruiz Alvarez apresenta o capítulo “Literatura, teatro e cinema: relações intermediáticas em Luiz Vilela”. Recorrendo a teorias de Paul Ricoeur, Jeanne-Marie Gagnebin e Walter Benjamin, analisa um conto do conhecido ficcionista mineiro, expondo aproximações entre texto literário e técnicas ou recursos de outras artes, como teatro e cinema, e ao mesmo tempo ressalta o caráter híbrido da narrativa em que se entrecruzam as mídias.

Ainda é Chico Buarque o autor escolhido para discussão no capítulo, “A memória e a reconstrução da identidade na adaptação cinematográfica de *Benjamim*, de Chico Buarque”. Estabelecendo a comparação entre o romance e sua adaptação cinematográfica, Ana Claudia Jacinto de Mauro escolhe a construção da identidade como eixo de suas reflexões, verificando de que modo a estética da memória difere entre uma produção e a outra.

No capítulo 3, “Decadência familiar em perspectiva comparada”, Danilo Sales de Queiroz Silva mobiliza as literaturas portuguesa, alemã e brasileira, discutindo o conceito de romance de decadência familiar tal como se encontra em romances de Eça de Queirós, Thomas Mann e Milton Hatoum.

Em uma visada comparativa envolvendo apenas autores brasileiros, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo Coutinho publica o capítulo “Literatura Brasileira contemporânea: sobre Alices, Patis e Barbies”, lançando foco sobre dois

textos, o romance *Quarenta dias*, da premiada escritora Maria Valéria Rezende e o poema *Barbie*, de Sergio Vaz.

A seguir, Ana Carolina Torquato P. da Silva, em “O discurso do subalterno em *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto e ‘Meu tio o Iauaretê’ (1961), de João Guimarães Rosa: um estudo comparativo, Ana Carolina Torquato P. da Silva focaliza narrativas dos grandes escritores em língua portuguesa, um moçambicano e outro brasileiro, no intuito de estabelecer aproximações e divergências entre o romance *A confissão da leoa*, e o conto “Meu tio o Iauaretê”.

Os dois textos seguintes têm na obra de Manoel de Barros um dos termos para a comparação. Em “A sacração do homem em Manoel de Barros e Antônio Vieira”, Paulo Benites examina a visão do homem como um ser racional, na obra do poeta mato-grossense, em contraste com a visão das criaturas insensíveis, apresentadas pelo jesuíta português. O ensaísta conclui que os poemas de Barros apresentam uma razão político-social da poesia, associada à criação poética dos seres que a habitam.

No capítulo 7, “Manoel de Barros e Roberval Pereyr: da metalinguagem ou da reflexão acerca da autoria”, José Rosa dos Santos Junior estabelece o contraste entre a obra do poeta mato-grossense e a de Roberval Pereyr, ressaltando o contexto rural e bucólico do primeiro em face da sociedade urbana excludente que Pereyr recria poeticamente.

A **Seção B – Literatura Brasileira** contém capítulos sobre a literatura brasileira contemporânea vista em sua diversidade de gêneros: romance, conto, crônica, poesia. No primeiro deles, “Uma casa de vidro cercada por vozes”, Helena Bonito C. Pereira analisa formas de expressão literária dos anos 70 no Brasil, período de triste memória, quando escritores empenharam-se em disfarçar o caráter de denúncia de suas obras em razão da censura, esquivando-se de contestar frontalmente o regime de opressão. Foram esses os motivos da explosão, na época, de textos satíricos e paródicos, nem sempre à altura da compreensão da maior parte do público leitor. Dentre esses textos destaca-se o instigante conto “A casa de vidro”, publicado no livro homônimo de Ivan Ângelo em 1979.

Os dois capítulos seguintes tratam de um dos mais renomados escritores brasileiros da atualidade, o amazonense de ascendência libanesa Milton Hatoum. 9 Em “A queda da casa: apontamentos sobre a representação do espaço na obra de Milton Hatoum”, Cristhiano Aguiar discute a relevância do espaço como componente analítico em *três narrativas: Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*. Sobre o mesmo escritor, no capítulo 10 “Tempo, memória e autoficção: considerações sobre o romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”, Flávia Alexandra Pereira Pinto analisa o referido romance a partir de conceitos advindos dos estudos culturais e da teoria literária. Para tanto, apresenta-se a revisão de concepções de memória presentes em Maurice Halbwachs, Michael Pollak, e a imbricação entre esses conceitos e o de autoficção, da forma como se apresentam na escrita de Milton Hatoum.

Marçal Aquino é o escritor contemplado no capítulo a seguir, “A construção da protagonista por meio da voz social dos narradores em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*”, em que a pesquisadora Gisele Montoza Felício discute como Lavínia, a protagonista, é apresentada aos leitores por meio de duas vozes que se intercalam ao longo do livro: a de um narrador-protagonista e a de um narrador onisciente intruso. Recorrendo a esse expediente, Aquino dá a ver as múltiplas faces dessa personagem inquieta e complexa.

A seção completa-se com o capítulo 12 “O *bildungsroman* feminino na escrita de Clarice Lispector”, de autoria de Thiago Cavalcante Jeronimo, em que o conceito tradicional de *bildungsroman*, originário da obra de Goethe, transitou para a prosa clariceana, em particular em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Diferentemente do modelo anterior, a obra da escritora brasileira desvela uma personagem feminina em suas etapas de formação e de vida.

Além de contos e romances, a crônica encontra espaço neste livro em dois capítulos. Em um deles, “Vestígios do impossível: a AIDS nas crônicas de Caio Fernando Abreu”, Raul Ignacio Valdivia Arriagada trata das crônicas publicadas por Caio Fernando Abreu nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* nas décadas de 1980 e 1990 que têm como tema a AIDS. O tema ressurge numa sequência de três crônicas, as “Cartas para além dos muros”,

publicadas quando o escritor, diagnosticado como portador da síndrome, discutiu-a abertamente com seus leitores.

O estudo da crônica continua em “Metalinguagem na crônica hilstiana: ‘Cronista, filho de Cronos com Ishtar’”, capítulo em que Aline Pires de Moraes volta seu olhar para o componente metacrônico presente na produção cronística de Hilda Hilst, adotando como *corpus* o texto “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”.

Com base na poesia de Adélia Prado, Dinair de Fonte Silva reflete sobre a transformação subjetiva do eu lírico que, até mesmo em sua realidade modificada, *busca sua individualidade na sociedade contemporânea, líquida e esvaziada de sentido. Tal é o mote do capítulo “Anjo esbelto: a poesia de Adélia Prado em tempos líquidos”*.

No capítulo 16, “Nas entrelinhas: uma possível leitura política da poesia ‘História de uma gata’, de Chico Buarque”, Fernanda Reis da Rocha comenta os prejuízos causados no mundo da cultura e das artes pelo autoritarismo da ditadura militar e, em contraponto, a persistente busca por meios em que fosse possível denunciar tais desvios, adotando como *corpus* a canção “História de uma gata”, do musical *Os saltimbancos*.

Finalmente, em “Música pela música: indícios da presença da significação musical autônoma na crítica de Mário de Andrade no jornal *Diário de S. Paulo*”, Daniel de Thomaz trata de relações musicais, comentando as concepções do grande poeta modernista sobre a estética musical, ainda que com algum recuo cronológico em relação à temática central deste livro.

Enfim, e não menos importante, cumpre-nos apresentar os maiores agradecimentos à Diretoria da ABRALIC (2015-2017), na pessoa do caro colega João Cezar de Castro Rocha, que liderou a equipe com notável empenho nesses dois anos de tanta luta e, felizmente, de grandes conquistas, se não para a universidade brasileira, pelo menos para a Literatura Comparada.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

PEREIRA, Helena B. C. “Exercícios críticos na contemporaneidade” in _____. (Org.) *Ficção brasileira no séc. XXI. Terceiras leituras*. São Paulo: Mackenzie, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária – em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da literatura*. Série Princípios, vol. 46. São Paulo: Ática, 1996.

SEÇÃO A – LITERATURA COMPARADA

LITERATURA, TEATRO E CINEMA: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM LUIZ VILELA

Aurora Gedra Ruiz Alvarez*

RESUMO: Amparado nas teorias de Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin, este estudo tem como objetivo examinar o discurso do narrador-personagem de “Eu estava ali deitado”, de Luiz Vilela, com o propósito de conhecer como opera a memória na narrativa, de que recursos o criador se vale para urdir a malha textual e que efeitos de sentido esses mecanismos de expressão produzem. Dentro da proposta dos estudos comparatistas, serão estabelecidas aproximações entre o texto literário e algumas propriedades e/ou técnicas do teatro e do cinema inscritas na narrativa, que atuam como referências intermidiáticas. Na análise da obra pretende-se por luz à discussão sobre o uso desses recursos que emprestam à narrativa um caráter híbrido, proteiforme, marcado pelo cruzamento de mídias.

PALAVRAS-CHAVE: memória; referências intermidiáticas; Luiz Vilela.

ABSTRACT: Based on Paul Ricoeur’s, Jeanne Marie Gagnebin’s and Walter Benjamin’s theories, this study aims to examine the character’s discourse of "I was lying there" (“Eu estava ali deitado”), by Luiz Vilela, with the purpose of knowing how the memory operates in the narrative, what resources the creator uses to weave the textual mesh and what effects of meaning these mechanisms of expression produce. Within the proposal of comparative studies, approximations will be established between the literary text and some properties and / or techniques of theater and cinema inscribed in the narrative, which act as intermedial references. In the analysis of the Vilela’s work it is intended to light the discussion about the use of these resources that lend to the narrative a hybrid character, marked by the crossing of media.

KEYWORDS: memory; intermedial references; Luiz Vilela.

* UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - UPM.

Introdução

Dentre as numerosas faces da ficção brasileira contemporânea, a memória assume um papel relevante na construção do enunciado. A rememoração apresenta um amplo espectro de escritas cujos processos requerem um exame mais atento: sejam processos de natureza estrutural, sejam referentes aos modos de expressão da subjetividade, sejam atinentes aos recursos estilísticos privilegiados pelo criador.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2006, p. 55), afirma que a rememoração não é apenas um retorno ao passado, mas também um olhar ao presente. As ressurgências das lembranças, segundo a estudiosa, podem atuar como móveis de transformação do agora, como resgates do que o sujeito da enunciação busca reviver, dentre outras funções que elas desempenham na narrativa.

No ato recordatório, segundo Paul Ricoeur (2007, p. 37), entra em ação a memória refletida (*anamnésis*), que é distinta da lembrança (*mnêmé*). Ambas passam pelo crivo da reminiscência, mas, segundo o crítico, a última implica uma passividade daquele que resgata um dado da memória. *Mnêmé* é “ter uma lembrança de”; está relacionada à aparição do que foi esquecido e ao seu reconhecimento. A primeira, ao contrário, significa “ir em busca de uma lembrança”; ela pressupõe um sujeito ativo que intenta recuperar acontecimentos, vivências significativas.

Ao tratar da memória discursiva, Sírio Possenti comenta que o “domínio de memória é constituído [...] por um conjunto de sequências que preexistem a um certo enunciado” (2004, p. 366). Com o material psíquico a que o escritor tem acesso mediante a rememoração, ele dá forma a esse conteúdo que já está aguardando por uma estrutura que lhe sirva de sustentação, um canal de expressão e um modo de apresentação para constituir-se como enunciado. A relevância do que é rememorado, como bem observa Walter Benjamin, não está nos acontecimentos em si, mas no **como** eles são urdidos no texto. Acerca da memória e da escrita de Proust, o estudioso afirma: o importante “não é o que ele [Proust] viveu, mas o tecido

de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. (Benjamin, 1994, p. 37).

Levando em conta que o *modus faciendi* eleito para trabalhar a tessitura narrativa é que é essencial no processo memorialista, propomos neste estudo investigar de que modo se constrói o discurso do protagonista do conto “Eu estava ali deitado”², de Luiz Vilela, analisando como o narrador-personagem transita entre o passado e o presente, como a rememoração se realiza, de que recursos se vale para manifestar a sua subjetividade e quais são os efeitos de sentido desses mecanismos de expressão. A escolha dessa narrativa para exame justifica-se pelo trabalho com a linguagem que nela se inscreve, em que a forma dá sentido ao conteúdo, como veremos no exame do texto.

“Eu estava ali deitado” foi publicado em 1968, na coletânea intitulada *No bar*. Esta antologia, no entendimento de Rauer Ribeiro Rodrigues (2006, p. 24), estudioso de Luiz Vilela, integra a primeira parte da produção de contos do autor que vai de 1967 a 1979. A segunda fase só se inicia com a publicação de *A cabeça*, em 2002. O pesquisador apresenta uma ampla fortuna crítica do escritor, da qual nos servimos para colher dois depoimentos acerca do primeiro momento da produção contística de Vilela, período que muito nos interessa por incluir o conto sob análise. Desta fonte, extraímos uma citação de Edgard Pereira Reis, do “Suplemento Literário” de 6 de dezembro de 1969, do jornal *Estado de Minas*, em que comenta que *No bar* trata de infâncias destituídas de sonhos, com histórias em que a memória flui mediante “a técnica da palavra-puxa-palavra”, “marc[ando] o ritmo interno da narrativa”. (apud Rodrigues, 2006, p. 30). Outra contribuição foi a de Humberto Werneck, que, consoante o seu ponto de vista, Vilela “analisa o homem em profundidade, denunciando-lhe através da palavra magicamente direta, a tremenda solidão e a procura de comunicar-se” (apud Rodrigues, 2006, p. 27). Esta declaração foi colhida por Rodrigues do “Suplemento Literário”, número 37 de 1997, p. 7, do jornal *Estado de Minas*, matéria que ganhou

2 Na análise do corpus será utilizada a coletânea organizada por Alfredo Bosi, *O conto brasileiro contemporâneo*, 12. ed., 1999.

espaço nessa mídia, em virtude de o escritor ter sido laureado com o *Prêmio Nacional de Ficção* em Brasília naquele ano.

Em *O conto brasileiro contemporâneo*, publicado em 1974, Alfredo Bosi reúne consagrados nomes da narrativa curta, como Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, dentre outros, ao lado de alguns escritores que estrearam nas Letras nas décadas de 1960 e 1970, a saber: João Antonio, Moacyr Scliar, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela etc. e oferece-nos um acurado estudo sobre a situação da literatura brasileira no Brasil, especialmente sobre o conto. No exame dos primeiros, Bosi (1999, p. 17) delinea os traços que singularizam a escrita de cada um e aponta as qualidades literárias, as razões estéticas que os tornam reconhecidos pela crítica. Sobre os últimos, considera a concisão um traço marcante. No entanto, ao lado da expressão enxuta, segundo o crítico, “algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, [...], de Moacyr Scliar [...]” mostram esses escritores filiados a Rubem Fonseca, ou aproximados da esteira dele, por privilegiar uma dicção “rápida, às vezes compulsiva; impura, senão obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” representativa da “nova explosão do capitalismo selvagem” (Bosi, 1999, p. 18), onde a cruzeza, a violência e a libido sem afetos são deletérios, destroem os valores humanos. Aqueles que se configuram como uma “narrativa brutalista”, segundo palavras de Bosi, não são nomeados na coletânea mencionada, no entanto, a temática e o tratamento dos contos de Vilela podem ser aferidores para valorar os que se incluem dentre os prestigiados ou os que deles se afastam por seguir à risca os “modos de dizer e de pensar da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee” (1999, p. 18). Neste estudo analisaremos o único conto de Luiz Vilela selecionado para *O conto brasileiro contemporâneo*. “Eu estava ali deitado” possivelmente representa aquelas páginas que escapam de uma literatura menor, conforme a apreciação crítica do autor da referida obra.

A partir desses juízos de valor expostos pela crítica, tencionamos apreender a existência de outras qualidades estéticas não apontadas pelos pesquisadores no exame do *corpus*.

Lembranças e recursos de expressão

A narrativa de “Eu estava ali deitado” gravita em torno da rememoração de uma situação de grande conflito interior vivida pelo protagonista, Carlos, quando ainda criança: a separação dos pais. Na reativação da memória, o relato imbrica predominantemente três tempos verbais: o pretérito perfeito que enfeixa as lembranças na sequência discursiva, estruturando o narrado numa cronologia; o pretérito imperfeito, cujo processo verbal situa a ação da narrativa no aspecto durativo, isto é, mostra cenas do passado em curso, a modo de flashes de memória que exibem vivências em microssequências, como o próprio título do conto já nos dá uma mostra desse procedimento; o presente que atualiza o drama vivido, recuperando o diálogo direto e o indireto livre estabelecidos entre as personagens.

O que chama a atenção do leitor logo no início do conto é o rompimento da regra gramatical de iniciar as frases com letras maiúsculas, bem como a escassa pontuação, presente apenas em algumas circunstâncias dos discursos diretos. No primeiro caso, libertam-se do estatuto das minúsculas os nomes próprios (Carlos, Miriam, Artur) e os nomes referentes a parentesco (Mamãe, Papai). No segundo caso, a pontuação comparece apenas em algumas circunstâncias dos discursos diretos, mas essa carência não chega a causar entraves para a compreensão da narrativa.

Luiz Vilela socorre-se de outros expedientes distintos da pontuação para indicar a passagem de uma fala a outra, ou dos diálogos para a narração e vice-versa, ou, ainda, na estrutura de certos sintagmas, marcados por intervalos numa sequência de informações. Nessas ocorrências se instalam espaços gráficos maiores que os comumente usados na separação entre palavras ou entre frases, dispostas na mancha da página. Esta disposição tipográfica cria um tempo para a respiração e regulariza a sintaxe. Ela também introduz rupturas em alguns momentos da rememoração. Nestes, o ritmo da narrativa torna-se pausado, parecendo desvelar um trabalho de captura das lembranças que se apresentam aos poucos, num ritmo moroso, como se o narrador-personagem estivesse fisgando, ou deslindando, o que

ainda está na zona escura da memória. Em outros momentos da recordação, a disposição tipográfica convencional retorna, mecanismo que cria o efeito de aceleração da narrativa, dando vazão ao caudal das memórias que acode no ato enunciativo. Ambos os processos pertencem à memória refletida (*anamnésis*), pois neles há a ação do sujeito que sai em busca dessas lembranças, conforme o pensamento de Paul Ricoeur (2007), mesmo que a forma de elas se plasmarem no tecido narrativo seja diferente. Não importa se as lembranças desaguam no rio da rememoração, ou se elas se ocultam, ou se estão apagadas e estas interdições estimulam o sujeito a continuar no difícil caminho de apreensão desse passado. O espaço tipográfico maior concretiza esse tempo de busca. A passagem abaixo transcrita apresenta os modos de acesso à memória.

eu estava ali deitado olhando através da vidraça as roseiras no jardim fustigadas pelo vento que zunia lá fora e nas venezianas do meu quarto e de repente cessava e tudo ficava tão quieto tão triste e de repente começava e as roseiras frágeis e assustadas irrompiam na vidraça e eu estava ali o tempo todo olhando estava em minha cama com a minha blusa de lã as mãos enfiadas nos bolsos os braços colados ao corpo as pernas juntas estava de sapatos Mamãe não gostava que eu deitasse de sapatos deixe de preguiça menino! mas dessa vez eu estava deitado de sapatos e ela viu e não falou nada (Vilela, 1999, p. 291)

Do início da citação até “e eu estava ali o tempo todo olhando” há uma sequência de orações aditivas que afluem no discurso, arrolando percepções sensoriais e emocionais, que se acumulam na fala desse sujeito que se mostra impotente, não sabendo lidar com o seu conflito interior. A última oração aditiva referida acima, desvela o seu estado de paralisação, de contemplação do entorno e de desvalimento diante da crise que está vivendo. A seguir, convergem outros elementos para a constituição da cena dramática, introduzindo informações a conta-gotas sobre as posições do corpo e sobre a ação do sujeito, como se fora uma colheita vagarosa de lembranças, captando uma atitude aqui, outra ali. Estas notações da memória sobre os movimentos, a vestimenta, os gestos da personagem assemelham a rubricas de peça teatral, fontes de significados importantes que dão amparo aos diálogos, às encenações dramáticas; desta relação, porém, falaremos adiante. A

sinalização acerca do papel que a personagem desempenha na narrativa, podemos assim dizer, estende-se até “estava de sapatos”. Este último signo, pelo processo de associação, aciona outra memória que diz respeito às repreensões da mãe ao surpreender o filho “deitado com sapato”. Dá-se a intercorrência do discurso indireto livre, que logo cessa e retorna a narração para mostrar um posicionamento de condescendência materna diante de um ato considerado por ela como reprovável em circunstâncias anteriores. A mudança de atitude da mãe é registrada como desvio da norma e, por esta mesma razão, como compreensão do protagonista de que ele estava vivendo um momento crucial: mesmo infringindo a convenção familiar, o ato infrator nada representa para a mãe em face do drama que o filho está vivendo.

Acerca das lembranças que aparecem ao feitiço de rubrica, podemos dizer que esse expediente colabora também para a recriação da situação dramática. A descrição dos posicionamentos do narrador-personagem aproxima-se de uma das propriedades do texto de teatro. O conto, conforme análise de Alfredo Bosi na obra acima referida, é “proteiforme” (1999, p. 7). Nele convergem o narrativo e o dramático.

A natureza polimórfica do texto sob análise, conforme o nosso entendimento, não diz respeito apenas à constituição dos gêneros, mas também às qualidades estéticas e propriedades de certos gêneros que o conto pode abrigar. Estamos nos referindo às relações intermidiáticas inscritas na narrativa, ou seja, à relação estabelecida entre mídias. O termo mídia aqui utilizado tem a acepção de meio de difusão da comunicação (como a literatura, o teatro, a pintura, a dança, o jornal, a televisão, o rádio, a internet etc.). O cruzamento de mídias apresenta diferentes formas de manifestação, segundo Irina Rajeswsky (2012, p. 24-25): combinação de mídias³, transposição midiática⁴, referência intermidiática. Destes fenômenos,

3 De acordo com Rajewski, a “qualidade intermidiática dessa categoria é [...] o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.” (2012, p. 24). Pertencem a essa categoria: a ópera, o teatro, filme, quadrinhos etc.

4 A transposição midiática é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia em outra mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. O texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) pode ser a “fonte” do novo texto (texto-alvo) na outra mídia. (Rajeswsky, 2012, p. 24).

encontra-se em “Eu estava ali deitado” a referência intermediática, que se configura no texto de dois modos distintos: estabelecendo relação com o teatro e com o cinema.

De acordo com Rajeswsky (2012, p. 25) a referência intermediática, uma subcategoria da Intermedialidade, desempenha a função de imitar ou evocar certas técnicas de outra mídia. Retomando o exame do conto, podemos dizer que a descrição dos posicionamentos do corpo e da vestimenta do protagonista lembra as rubricas, como mencionamos, pois, assim como no texto teatral as orientações cênicas fornecem a base para a preparação da cena e o desenvolvimento do drama, papel semelhante exercem as descrições dos movimentos e da caracterização física e psicológica da personagem na narrativa. O leitor, munido dessas orientações/informações, recria mentalmente a cena dramática.

As indicações de posicionamentos na cena enunciativa aparecem em duas interveniências: no ponto de onde extraímos a citação acima (primeiro parágrafo da narrativa) e no último parágrafo do texto (citação abaixo). Neste, a carga de tensão recrudescer ainda mais com a replicação dos movimentos e com o acréscimo de outros que encenam um grande sofrimento interior e uma autoviolência física como meio, embora inócuo, para reduzir a dor dessa *via crucis*, especialmente nas três primeiras linhas da citação, quando se elimina aquele espaçamento tipográfico mais dilatado. No entanto, a partir de “e enfiei as mãos nos bolsos”, a enunciação começa a desacelerar e volta a construir-se com intervalos entre os signos, recurso que encena os espaços vazios criados pela rememoração que procede ao penoso trabalho de recuperar as memórias e desvela que essas imagens acodem à personagem em ritmo lento, doloroso, aterrador. A marcação performática expressa pela descrição/rubrica é portadora de sentido do drama representado verbalmente.

[...] e deitei de bruços outra vez e pus o travesseiro em cima da cabeça e pus o travesseiro debaixo da cabeça e apertei a cabeça contra a parede e apertei mais ainda a cabeça contra a parede e apertei tanto a cabeça contra a parede que ela doeu e então

virei de costas outra vez e enfiei as mãos nos bolsos coleí os braços ao corpo juntei as pernas abri os olhos e estava de novo olhando através da vidraça as roseiras frágeis e assustadas fustigadas pelo vento que zunia lá fora e nas venezianas de meu quarto (Vilela, 1999, p. 293)

Nesse quadro de desproteção, a imagem das roseiras sendo fustigadas pelo vento, que já comparecera no primeiro parágrafo, volta no desfecho com redobrada força expressiva para mostrar a contiguidade da ocorrência na natureza com o estado emocional do protagonista. A aproximação da imagem das roseiras à do menino, ambos fragilmente expostos à crueldade de destinos similares, vivifica tragicamente um pacto de dor e de angústia diante do inexorável.

Centrando agora as lentes no andamento do conto, apreendemos uma ruptura na sequência narrativa. Ela introduz uma mudança da cena vivificada pela lembrança que, enquanto técnica de composição, muito se aproxima do corte cinematográfico no processo de montagem fílmica. O trecho abaixo transcrito ilustra bem o que estamos examinando. Ele se localiza na passagem do terceiro parágrafo para o discurso direto que o subsegue.

ele não quer comer nada? escutei Papai perguntando e Mamãe decerto só balançou a cabeça porque não escutei ela responder e agora eles estavam comendo em silêncio os dois sozinhos lá na mesa em silêncio o barulho dos garfos a casa quieta e fria e triste o vento zunindo lá fora e nas venezianas de meu quarto.

– você precisa compreender isso, Carlos

– não posso, Miriam

– não daria certo

– não daria certo?

– nossos temperamentos não combinam

– não é verdade

– assim será melhor para nós dois

não Miriam não é verdade Miriam não é certo Miriam não pode Miriam não pode não pode! ó meu Deus não pode

Papai estava parado à porta pensei que você estava dormindo ele (Vilela, 1999, p. 291-292)

O leitor poder-se-ia perguntar se antes do cinema também não havia interrupções na narrativa para introduzir uma digressão ou um comentário

do narrador acerca das personagens, ou tantas outras possibilidades de interrupções tão comuns na obra literária. É claro que sim. Não nos referimos a esses casos, algumas vezes anunciados e quase sempre bem cuidados pelo narrador, empenhado em dar uma boa ordenação lógica e sequencial à narrativa, como, magistralmente procede Machado de Assis (2017), para citarmos apenas um dos nomes de grandes prosadores. Em “A cartomante”, por exemplo, o autor de *Dom Casmurro*, instala um narrador, que, citando *Hamlet* como argumento de autoridade, começa o relato com uma reflexão sobre a crença no sobrenatural, para introduzir o diálogo entre os amantes (Rita e Camilo) sobre esse tema. Na sequência, relacionando o assunto do diálogo (visita de Rita à cartomante) ao tema da obra shakespeariana e ao posicionamento da personagem Camilo de não enfrentamento crítico acerca desse tema, o narrador rompe a narrativa em curso para fazer uma analepse, momento em que contextualiza como iniciou o relacionamento do casal. A ruptura que acontece aqui é preparada por Machado, que se vale da técnica do encadeamento, em que uma ideia puxa outra.

No caso do conto de Vilela, na citação em exame, há um rompimento brusco, sem que a passagem de uma cena enunciativa para outra apresente relações linguísticas claramente apreensíveis. O depoimento de Edgard Pereira Reis faz referência à presença da técnica “da palavra-puxa-palavra”. Esta afirmação é verdadeira para a maioria dos contos e para alguns momentos do *corpus* em estudo. Em outros, a técnica da memória realiza-se sem que haja esse processo associativo. Na citação acima, a transição da narração para o diálogo é abrupta. Esta mudança repentina pode causar alguma inquietação no leitor que perde a fluência da narrativa e tem que se empenhar para tomar pé do que está sendo exposto. É a esse recurso que nos referimos como apropriação da técnica do corte cinematográfico pelo texto literário.

O emprego da estratégia acima exposta atua também como referência intermediática, uma vez que a narrativa literária se serve de uma técnica de outro sistema – o cinema. Notemos que na citação em tela se insere uma ruptura entre a narração entremeada de descrição da ambientação no contexto familiar e o diálogo que ocupa a mancha da página na sequência do

terceiro parágrafo. Na primeira parte do texto transcrito, a narrativa exhibe a imagem da “casa quieta e fria e triste”, metáfora do silêncio pesado, doloroso, do esfacelamento da comunicação na família e do vazio que nutre o insulamento deles; em seguida, o narrador-personagem salienta o ruído das coisas; elas são audíveis, perceptíveis, como o barulho dos garfos e “o vento zunindo lá fora e nas venezianas de meu quarto”. A ação do elemento da natureza personifica a força implacável e devastadora da crise que incide sobre a vida do protagonista. No segundo segmento do trecho transcrito incide o corte narrativo para introduzir nova lembrança que resgata outro momento da vida familiar, representado na encenação do diálogo em que o narrador-personagem, Carlos, referido no início da interlocução, é testemunha calada da convivência tensa entre os pais, relação que materializa em palavras a crise e a impossibilidade de entendimento entre o casal. Esse recurso lembra o corte cinematográfico, momento em que a câmera focaliza outra cena. No excerto em estudo, a mudança da focalização em que o protagonista capta a ambientação que o circunda para a cena em que se desenvolve o diálogo dos pais cumpre o propósito de iluminar o drama em curso, de mostrar sob outro ângulo a realidade em que a personagem está inserida. Podemos ainda dizer que o novo material imagético, representado no conto pela verbalização da imagem, desenha as “trajetórias entre o visível e o dizível” (Rancièrre, 2005, p. 59), bem como, podemos também incluir as existentes entre o indizível, sinalizado pelo silêncio e pelos vazios entre uma lembrança e outra, e o invisível. Este cresce na ambiência opressiva que sufoca e aniquila as personagens, o pai e particularmente Carlos. A configuração gráfica, a disposição sintática destituída da presença da pontuação no trecho final do diálogo entre os pais de Carlos e a repetição de certa estrutura sintagmática (“não Miriam não é verdade Miriam não é certo Miriam não pode Miriam não pode não pode! ó meu Deus não pode”) mostram a relutância do pai em aceitar o fim da união do casal, ou a dificuldade de entender os argumentos apresentados pela esposa para a separação. Da parte de Carlos, sua presença como testemunha calada dos acontecimentos confirma sua impotência diante do drama familiar.

O final da narrativa encaminha-se para uma zona nebulosa, asfixiante, para as personagens ultimamente nomeadas, porque se constitui em uma solução trágica. Para Wolfgang Goethe, “o trágico se baseia numa contradição inconciliável” (apud Lesky, 1971, p. 25). Esta antinomia apontada pelo escritor alemão é apreensível no desfecho da narrativa, quando se configura o esfacelamento do quadro familiar. O pai e o filho não compreendem os motivos do rompimento conjugal, não conseguem unir as pontas do discurso frio, objetivo, da mãe, que aponta para uma saída que ambos não vislumbram enquanto possibilidade de dar uma continuidade às suas existências. Naquele momento do vivido, a separação do casal mostra-se como um jogo de forças opostas, inconciliáveis: o afeto que sentem e o rompimento de laços familiares. Segundo Albin Lesky, um dos mais importantes estudiosos da tragédia clássica, a antinomia inscrita no trágico, tanto para aquele que a vivencia como na arte, fica em aberto, porque trata de conflitos insuperáveis. Nas palavras do teórico, o trágico é “a queda de um mundo ilusório de segurança e de felicidade para o abismo da desgraça iniludível” (Lesky, 1971, p. 26. Grifos do autor).

Considerações finais

Para sintetizar o exposto, nossas últimas palavras são de que a narrativa memorialista apresenta uma multiplicidade de modos de composição e de técnicas expressivas que buscam apreender como os diferentes sujeitos da enunciação empreendem a tarefa de captura do passado. A memória e a escrita são operações que se constroem num esforço de reconstrução do ser. Voltar ao passado, quase sempre, implica reler o vivido, compreender por outro olhar o experimentado, mas não é o que ocorre no conto analisado.

Em “Eu estava ali deitado”, a voz enunciativa intenta alcançar as vivências emocionais e sensoriais para revivê-las, saber o fel de cada momento, captar a ironia que reside no mundo do adulto, como no da sua mãe, que declara “se te acontecesse alguma coisa acho que eu morreria eu gosto demais de você demais demais” (Vilela, 1999, p. 292). Esta afirmação para a personagem ainda criança mostra-se falaciosa. Não parece crível a

Carlos que alguém que o ame tanto lhe cause sofrimento. Ao ouvir essa declaração, a reação dele é de revolta surda, não verbalizada. Por outro lado, Carlos também não expressa a sua solidariedade ao pai pela dor que ele também vive; antes guarda para si. Sua agitação exterior e interior, bem como a agressão que comete contra si desvelam a impotência diante do adulto (mãe), a incapacidade de lidar com uma situação fora do horizonte de suas expectativas, a sua contenção emocional diante do outro. Vilela aprofunda seu foco de análise no protagonista e, nessa sondagem, como afirma Humberto Werneck, exhibe “a tremenda solidão” (apud Rodrigues, 2006, p. 27) do ser humano. Este isolamento das personagens (pai, mãe, filho) cria barreiras para a comunicação, para o compartilhamento dos sentimentos e para a assimilação do vivido. Neste impasse, nesta impossibilidade de conciliação entre o que está acontecendo na relação familiar e os afetos contidos, subtraídos do discurso verbal, apreende-se a experimentação do trágico, que aponta para a aporia. A ausência de solução para esse desfecho é vivida duplamente por Carlos: na rememoração quando busca captar a vivência da infância e no ato enunciativo, quando faz da escrita uma matéria que se molda à sua vivência no presente, ainda sensibilizada pelos fatos passados.

A memória e a escrita são operações que se constroem em concomitância. No exame de trechos do conto pudemos ver os mecanismos de expressão do ato recordatório, desde o fluxo corrente das lembranças até o seu resgate penoso, lento. Cada atividade da memória encontra na disposição tipográfica uma forma peculiar para a manifestação desse conteúdo. O mesmo podemos dizer acerca do desenvolvimento da narrativa. O recordado pertence a distintas vivências do passado que desfilam na memória e na escrita à feição dos cortes cinematográficos, criando rupturas no andamento da narrativa, ou fazendo remissão ao dramático, mediante descrição que evoca as rubricas, ocorrência encontrada no momento em que o narrador-personagem descreve o intenso conflito interior manifesto no seu comportamento agitado e autodestrutivo. Em ambas as situações temos a presença da referência intermediática, uma técnica que imita o *modus operandi* de outra mídia (no caso em estudo, o do teatro e o do cinema). O realismo

dramático com que Vilela trata os conflitos humanos e o experimentalismo da linguagem com que reveste a sua escrita desvelam um escritor muito zeloso em dar forma própria ao conteúdo trabalhado, o que resulta em prazer ao leitor.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A cartomante. Fonte: *Estante clássica de língua portuguesa*. v. 2, 1921, p. 85-92. Disponível em < http://www.academia.org.br/abl/media/A%20CARTOMANTE_MACHADO%20DE%20ASSIS.PDF > Acesso em 04 jun. 2017.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 7-22.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Tradução de Almira J. Benevides. São Paulo: Editora 34, 2006.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.

POSSENTI, Sírio. Um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org). *Introdução à Linguística – Fundamentos epistemológicos*. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2004, p. 353-392.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In DINIZ, Thaís F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Intermidialidade e Estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 15-46.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Tradução de Alain François et. al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. 2006. 547 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). (Orientador Luiz Gonzaga Marchezan). Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2006.

VILELA, Luiz. *Eu estava ali deitado*. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 291-293.

A MEMÓRIA E A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE BENJAMIM, DE CHICO BUARQUE

Ana Claudia Jacinto de Mauro

RESUMO: O ato de adaptar um romance para o cinema faz com que o adaptador tenha, ao menos, duas funções: de intérprete e de autor. A obra *Benjamim*, que retrata uma narrativa fragmentada e com vários momentos de lembrança, utiliza em sua versão cinematográfica estética diferente para retratar as memórias das personagens principais. Neste artigo, busca-se descrever e analisar essa estética de apresentação da memória e relacioná-la à reconstrução da identidade do protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: *Benjamim*. Chico Buarque. Memória.

ABSTRACT: The act of adapting a book to the cinema means that the adapter has at least two jobs: interpreter and author. The novel *Benjamim*, which portrays a fragmented narrative with several moments of remembrance, employs in its film version different aesthetic to depict the memories of the main characters. In this work, we seek to describe and analyze this memory aesthetic and relate it to the reconstruction of the protagonist's identity.

KEYWORDS: *Benjamim*. Chico Buarque. Memory.

Introdução

O ato de recontar histórias é uma espécie de adaptação, uma vez que uma nova obra pode ser criada a partir de um texto original. Para Zeni (2009, p. 131), uma adaptação “[...] é uma obra que pretende rerepresentar de alguma forma outra obra, mesmo que essa adaptação seja em um meio diferente, mais ou menos personagens, em outra língua, em espaço diferente, em outro tempo”.

As adaptações não são recentes para a história da literatura. Shakespeare, por exemplo, teve suas obras adaptadas para o teatro, o que fez

com que elas fossem disponíveis para outro tipo de público, certamente até mais abrangente. (Hutcheon, 2006, p. 2). Neste artigo, buscaremos compreender os elementos que configuram a representação da memória do romance **Benjamim** em sua versão para o cinema. Para tanto, recorreremos à teoria da adaptação, na conceituação de Linda Hutcheon, e à teoria da transtextualidade de Genette.

Adaptação

Benjamim, romance de Chico Buarque, ao ser adaptado para a versão cinematográfica, tornou-se uma nova obra, que busca utilizar linguagem diferente do romance e busca atingir um público mais amplo. Para analisarmos o filme **Benjamim**, é necessário em um primeiro momento compreender quais são as ferramentas e os procedimentos do ato de adaptar utilizados pela diretora Monique Gardenberg.

Linda Hutcheon determina que as adaptações de romances para filmes, por exemplo, são principalmente trabalhos de simplificação, pois elas devem transmitir a mensagem da obra original utilizando imagens e relativamente poucas palavras. (Hutcheon, 2006, p. 1). Em adaptações cinematográficas de conto, o oposto acontece: por ser relativamente menor, adaptadores devem estender o trabalho original e, muitas vezes, incluir novos elementos. Para Genette e Hutcheon, adaptações são palimpsestos, pois elas sempre alguma têm relação com o hipotexto (texto original). Um palimpsesto, para Genette (1982), compreende as obras derivadas de outras anteriores, por processos de transformação ou de imitação. No entanto, isso não significa que as novas obras não sejam independentes da original; pelo contrário, elas possuem a própria aura, o próprio lugar no tempo e no espaço em que se apresentam. Elas, por sua vez, também se tornam originais.

Linda Hutcheon (2006, p. 8, tradução nossa) estabelece três maneiras de descrever adaptações. Elas são:

Uma transposição de um ou mais trabalhos.

Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ salvamento.

Um extenso compromisso intertextual com o trabalho adaptado.

O hipotexto (a obra original) passa por processos de adaptação (cortes, ajustes, contrações, extensões etc.) e o resultado é um trabalho autônomo. Embora muitas adaptações apresentem mudanças apenas na forma (adaptações mais “fiéis” ao hipotexto), não são raras as obras com mudanças no conteúdo, como alterações no enredo ou a criação de novos personagens.

A autora afirma, ainda, que existe uma diferença entre *showing* (mostrar) e *telling* (contar), e esses conceitos podem ser estendidos também ao cinema: *telling* (contar) envolve todas as linguagens artísticas narrativas, o que significa que o ato nos faz imergir em um mundo ficcional por meio da imaginação; *showing* (mostrar) compreende também as manifestações imagéticas, ou seja, nos faz imergir por meio da percepção auditiva e visual. A imagem contribui para a construção do sentido da narrativa, o que faz com que o leitor conseqüentemente se envolva de maneira diferente com uma obra visual (ou audiovisual) do que com um romance.

Os métodos de adaptação configuram que o adaptador é primeiro um intérprete e depois o criador de uma obra. Seu trabalho pode envolver tomar posse de uma história e filtrá-la, em certo sentido, utilizando a própria sensibilidade, interesses e talentos. Ou seja, adaptar é o ato de apropriação e de aproveitamento, o qual envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. Temos, no fim, uma nova obra independente, que pode ou não estar claramente relacionada ao hipotexto.

Com o propósito de determinar se uma adaptação é bem-sucedida, não devemos recorrer à fidelidade como parâmetro de avaliação válido, pois o hipotexto e o hipertexto são duas obras autônomas. Hutcheon (2006, p. 20) afirma que essa avaliação deve ser pautada pela criatividade e pela habilidade do autor para criar uma obra própria a partir da original.

No âmbito deste artigo, podemos supor que *A theory of Adaptation* [Teoria da Adaptação] (2006) se aproxima de *Palimpsestes* (1982), de Gérard Genette, no que se refere ao conceito de transtextualidade, o qual abrange a relação, manifesta ou secreta, de um texto com outros textos. Para o autor, existem cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade,

paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Uma adaptação envolve tanto intertextualidade quanto hipertextualidade, conceitos que podem ser respectivamente definidos pela presença efetiva de um texto em outro (copresença) e pela relação entre hipertexto e hipotexto.

Em uma adaptação, é possível que a presença de um texto no outro seja manifesta. Apesar de muito similares em questão de enredo e narrativa, **Benjamim** romance e filme são duas obras diferentes. Por se tratar de uma outra mídia, que busca atingir público diferente e que dispõe de ferramentas visuais, a adaptação cinematográfica exhibe de forma literal apenas partes do romance, enquanto outras foram omitidas. Podemos concluir que a essência do romance permaneceu, mas uma nova obra foi criada.

O romance Benjamim

O segundo romance de Chico Buarque, **Benjamim**, lançado em 1995, retrata a história de Benjamim Zambraia, um ex-modelo fotográfico, que vê a vida passar diante de seus olhos sem se apegar a nada. Durante todo o romance, o protagonista imagina que existem câmeras que o seguem para onde quer que vá e isso o impede de fazer o que deseja. Ele censura os próprios atos, imaginando a repercussão aos olhos de outros, e reforça ainda mais a atmosfera opressiva em que vive (opressão que ele mesmo criou, conforme o leitor descobre ao ler o romance). Ele perde sua autenticidade, sua naturalidade, para uma representação de si. “O protagonista Benjamim Zambraia pode ser visto como caso paradigmático do indivíduo contemporâneo, frágil e fragmentário, perdido na própria incapacidade de situar-se no mundo.” (Pereira, 2006, p. 109). Benjamim é levado pelo enredo, atônito e sem forças para guiar a própria vida em outra direção.

De acordo com o *site* da editora Companhia das Letras, o protagonista é uma personagem que se importa com as aparências, mas “Sem conseguir distinguir o que vê fora de si do seu passado, e de si mesmo, Benjamim avança, pouco a pouco, em direção ao destino trágico que sua obsessão lhe reserva”. (Benjamim, 2016). Ele vive com o dinheiro que ganhou na juventude, uma quantia determinada por mês até a idade em que ele espera

morrer. Não há surpresas na vida dele: ele tem tudo mais ou menos planejado até a suposta morte.

Esse plano, na realidade, mostra-se um tanto quanto simples, pois ele apenas torna desnecessária a reflexão da personagem; ele já tem “tudo” planejado, desde os lugares em que almoçará todos os dias até as roupas que usará. Os acontecimentos do enredo são apresentados ao espectador de forma fragmentada e não há uma marca temporal clara que determine o passar dos dias. Todos os dias parecem ser os mesmos na vida de Benjamim.

No entanto, quando ele conhece Ariela, tudo ganha uma nova configuração: seu passado vem à tona e se mistura com o presente; suas economias não importam mais e sua maneira de agir (antes tão preocupada com o que os outros pensariam) muda. “[...] a transição passado-presente, que se dá de maneira muito sutil, nos faz vivenciar a história de Benjamim em tempo real. Os fatos e lembranças do passado [...] são narrados no tempo passado, mas a ação que se desenrola é narrada no presente.” (Carvalho, 2000, p. 24).

Percebemos que Benjamim, apesar de tentar, não consegue superar o próprio passado. Ele acredita que Ariela é filha de Castana Beatriz, no entanto, não há uma confirmação disso em nenhum momento do romance e há diversos trechos em que ele afirma que elas não têm nada em comum:

Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz. [...] Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua. (Buarque, 2004, p. 23-25).

Benjamim não se esqueceu de Castana e vê em Ariela uma réplica do seu grande amor, a sua chance de redimir-se pelos erros passados. Com essa oportunidade, ele tenta encontrar a moça de qualquer forma, tenta achar uma maneira de se aproximar. No entanto, Benjamim não consegue superar o próprio passado e parece viver em uma eterna infância. De certo modo, ele não é de forma alguma responsável pelos próprios atos, mas é o tempo todo

carregado em direção a um destino que, não diria trágico, é fatal. (Mello, 2010).

Benjamim filme e memórias

A adaptação cinematográfica de **Benjamim**, lançada em 2004, foi o segundo filme da premiada diretora Monique Gardenberg. Conhecida por dirigir produções teatrais, curtas-metragens e videocliques, **Benjamim** foi um desafio para Gardenberg, pois além de ser um longa-metragem, foi necessário o trabalho de adaptação de um romance para o cinema.

O tempo da narração é elíptico, ou seja, muitos fatos são suprimidos da cronologia linear e apresentados como *flashbacks*. Pode-se notar a presença de três tempos na adaptação cinematográfica: presente, passado recente e anterior. O objeto de estudo deste artigo é a memória referente ao período da juventude de Benjamim, a qual recebe um tratamento estético diferente das memórias recentes e do presente: iluminação, cores e ângulo de câmera. Apesar de não existir indicação específica de tempo, o espectador pode inferir que a juventude de Benjamim se passa nas décadas de 1960 e 1970, pois existem momentos que fazem referência às tensões, perseguições e execuções da ditadura militar brasileira – o final trágico de Castana Beatriz ilustra os horrores dessa época.

A memória anterior segue uma linha cronológica no filme e é apresentada com cortes de continuidade (a cena é cortada no meio e retomada em outro tempo). Ela é a responsável pela exposição dos motivos, ou seja, a memória explica ao espectador o que aconteceu com Benjamim, o que permite inferir sobre a sua paranoia e impossibilidade de ação.

No romance, há a presença de um narrador onisciente que, muitas vezes, nos revela o pensamento das personagens (e até mesmo se confunde com o protagonista). No filme, esse narrador foi transposto de outra maneira: pelo movimento da câmera, pela trilha sonora e, em alguns momentos, pelo próprio protagonista – por exemplo, quando Benjamim afirma que matou a mãe de Ariela; na cena, o ator ultrapassa a quarta parede e fala diretamente ao espectador. O narrador do romance afirma que Benjamim sempre sente a

presença de uma câmera escondida perseguindo-o; no filme, há realmente uma câmera perseguindo a personagem e, em algumas ocasiões, a inquietação de Benjamim quanto a esse fato causa certo estranhamento no espectador. Essa câmera subjetiva participa da ação, e é como se fosse, na conceituação de Norman Friedman, o narrador-câmera seguindo o protagonista. (Chiappini, 1985). A presença da câmera é reforçada pelo efeito de *traveling*, que acompanha o protagonista na mesma velocidade, dando a impressão de ser uma pessoa que o segue.

Como no romance, somos apresentados às personagens aos poucos. Conhecemos Benjamim já em idade madura, trabalhando como modelo fotográfico e vivendo sua vida com alguns luxos pagos com o dinheiro que conseguiu arrecadar ao longo de sua vida. O tempo presente do filme é retratado com cores claras e iluminação intensa que reforça o branco que predomina tanto no ambiente quanto no figurino da personagem Benjamim (que passa parte significativa do filme em um terno branco).

No entanto, quando surge a personagem Ariela, há uma mudança nessa normalidade, uma vez que ela se veste com roupas curtas, com cores vibrantes (como saias vermelhas e blusas de crochê verdes) e transita entre diversos tipos de ambientes. Quando Benjamim conhece Ariela, descobrimos mais sobre o passado da personagem e é nessas ocasiões que a estética da memória anterior se faz presente. “Como num quebra-cabeça, a cada peça que se adiciona a visão do todo se transforma. A cada volta ao passado, o presente se modifica por completo, sua perspectiva muda” (Agência, 2002).

Existem cenas de memórias anteriores no filme e elas, aos poucos, reconstróem a identidade de Benjamim. Embora não esteja explícito em nenhuma das duas versões de **Benjamim**, podemos supor que a personagem esqueceu seu passado por escolha, como uma espécie de auto engano, por não aguentar viver com a dor de seus erros. Os diretores, a fim de demonstrar que o acontecimento da memória não segue a cronologia linear e faz parte de um passado longínquo, fazem uso de artifícios como cortes de câmera, cores quentes com predominância do amarelo (o que simula o efeito de câmeras fotográficas analógicas antigas, *vintage*), contraste, iluminação forte e trilha sonora que intensifica a cena.

A primeira lembrança é evocada quando Benjamim vê Ariela Masé pela primeira vez e se relembra de Castana Beatriz, o amor de sua juventude. A cena é marcada pelo uso da câmera lenta, de cores intensas (presentes no ambiente, o acontecimento se passa em uma praia, e no figurino das personagens, como o terno vermelho de Benjamim) e por uma trilha sonora romântica. Na cena, Benjamim fica encantado por Castana Beatriz quando a conhece durante uma sessão de fotos para um comercial de cigarros.

Essa primeira memória é decisiva para os demais acontecimentos da história, pois é ela que desencadeia os demais acontecimentos: a busca de Benjamim por Ariela, que culmina em um relacionamento mais próximo das personagens. Benjamim parece decidido a perseguir a própria felicidade e, com isso, se liberta do modo anestesiado pelo qual vinha levando a vida.

A lembrança seguinte é fragmentada, desenvolvendo-se nos minutos finais do filme. Essa fragmentação é retratada com cortes rápidos e alternância entre atualidade e passado (vemos que são tempos diferentes pelo tratamento de cor de cena mencionado); não entendemos exatamente os acontecimentos dessa lembrança, pois o próprio Benjamim não se lembra direito dos acontecimentos. Somos apresentados aos fatos conforme a personagem vai se lembrando deles.

As duas lembranças mencionadas foram apresentadas ao espectador a partir da memória de Benjamim; a terceira é evocada por G. Gâmbolo, o fotógrafo que trabalhou com Castana e Benjamim na juventude. Na cena, sabemos um pouco mais sobre Castana: ela morava em uma mansão com seu pai, que não ficou feliz ao ver que a filha decidira virar modelo. Benjamim estava presente no momento em que o pai repreendeu a filha e ele mostrou que não era uma pessoa corajosa: quando o dr. Campos Celeste o expulsou de casa com um grito, o jovem saiu correndo, deixando a namorada sozinha para enfrentar a fúria do pai. Como forma de evitar que ela se dedicasse à carreira de modelo, ele mandou a filha para Paris.

A memória seguinte retrata Benjamim e Castana juntos novamente após a temporada da jovem em Paris. Eles assistem à televisão e ela se horroriza com as cenas violentas causadas pela opressão ditatorial da época. Diferentemente das demais memórias, esta se passa em um ambiente interno

(dentro de um quarto) e a iluminação é mais escura, as cores amareladas não estão presentes, mas o alto contraste permanece. É possível identificar que a cena retrata uma memória por conta dos atores (o Benjamim jovem é interpretado por Danton Mello) e pela personalidade de Castana, que é muito diferente da de Ariela: enquanto esta parece ser mais alienada, ingênua, Castana se importa e se revolta com a situação política do país.

A seguir, vemos Benjamim e Castana discutindo sobre bocas, e entendemos que a fascinação do protagonista por bocas havia começado com a ex-namorada. Benjamim, apesar de não ter convivido com Castana durante anos, foi influenciado pela maneira de pensar da ex-namorada.

Benjamim e Castana se reencontraram dois anos após a temporada da jovem em Paris. Na lembrança, ela fala sobre a viagem e revela que conheceu um professor enquanto esteve fora. O professor e Castana discutem sobre liberdade, sobre a então situação brasileira e começam um relacionamento. Benjamim não fica feliz ao ver que a jovem conheceu outro homem que pode ocupar, na visão da personagem, seu lugar na vida da mulher amada.

Na memória seguinte, o dr. Campos Celeste chama Benjamim e conta a ele que sua filha está grávida. O protagonista questiona se o filho é seu, mas o dr. Campos Celeste afirma que o filho é de um professor com quem a filha mantém um relacionamento e pede a Benjamim que lhe conte mais sobre quem é o homem na vida da filha. Dr. Campos Celeste quer que ela aborte, pois acredita que o professor (um homem que já foi casado) não é boa influência na vida da filha.

A memória seguinte é curta e mostra Benjamim e Ariela ao telefone. Na cena seguinte, vemos cenas de correria e pessoas sendo presas: são as imagens da repressão ditatorial brasileira da época.

Em seguida, Benjamim visita novamente o dr. Campos Celeste, mas em circunstâncias diferentes da primeira: o pai de Ariela está em seu leito de morte e releva a Benjamim que a filha está na mira dos militares. Ele pede que o jovem, que está sendo vigiado pelos militares, não procure mais a filha, pois ele quer que ela escape da ditadura. Benjamim, a seguir, vê Castana no meio de uma manifestação e intervém para que ela não se machuque. Ele então começa a procurá-la com afinco e finalmente consegue encontrá-la. Ele

vai de táxi até o sobrado verde, sem que ela perceba, e vê o encontro da mulher amada com o professor. Quando ele tenta falar com Castana, é interceptado pelos militares que o estavam seguindo (o motorista de táxi era um informante). Benjamim é levado para casa, enquanto Castana e o professor são executados.

Sabemos que Benjamim, sem querer, conduziu os militares ao esconderijo de Castana Beatriz e o professor com quem estava envolvida. Assim, fica ainda mais claro que o protagonista não tinha real noção do que ocorria no mundo à sua volta naquele momento. (Carvalho, 2009, p. 79).

Ao perceber que Castana foi executada, Benjamim se culpa por sua morte. Arrasado, ele chora e quebra o espelho em sua casa. Esta cena é significativa, pois para ele, que trabalhava como modelo, a imagem era a sua vida. Benjamim, além de ter rejeitado a própria imagem ao quebrar o espelho, é rejeitado pelos amigos, que o chamam de traidor e o culpam pela morte de Castana.

Voltando ao presente no filme, o sujeito, agora reconstruído, com a memória enfim recobrada, reúne coragem para seguir a mulher que ama (Ariela) e cai em uma emboscada. Ele é executado no mesmo local que Castana: no sobrado verde. Ele nunca conseguiu se livrar os fantasmas do passado e encontrou seu final trágico.

Considerações finais

A adaptação cinematográfica de **Benjamim** ilustra o que o romance descreve: é por meio das memórias que o passado do protagonista é reconstruído. Utilizando técnicas visuais, os *flashbacks* criam sua própria linha do tempo e o espectador pode reconstruir, junto com a personagem, o passado e compreender sua apatia e falta de ação diante do presente.

Com a chegada de Ariela em sua vida, Benjamim vê a oportunidade de amar novamente e tentar se feliz. Dessa vez, ele toma ações que o aproximam da mulher amada, em uma tentativa de reviver o passado, que é reconstruído ao longo da narrativa. Uma personagem que vive de maneira alheia a tudo o

que o cerca – motivo pelo qual Castana Beatriz foi executada –, Benjamim crê que Ariela é filha de Castana, e é essa cisma que será a causa de sua decadência.

O trabalho de adaptação das lembranças de Benjamim ao cinema foi realizado de maneira efetiva e visualmente agradável. O espectador consegue claramente identificar, por exemplo, as duas linhas do tempo e ver no Benjamim do presente as consequências das ações do Benjamim do passado. E este é o objetivo fundamental da adaptação: criar uma nova obra a partir de um hipotexto. Esta adaptação de **Benjamim** pode ser considerada bem-sucedida, pois encontrou equivalentes para os aspectos e características essenciais do romance.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA ESTADO. “Benjamim”, de Chico Buarque, vira filme. *O Estado de S.Paulo*, 1^o jul. 2002. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,benjamim-de-chico-buarque-vira-filme,20020701p917>>. Acesso em: 12 out. 2016.

BUARQUE, C. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BENJAMIM. *Companhia das Letras*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11939>>. Acesso em: 12 out. 2016.

CARVALHO, V. C. A. *O romance de Chico Buarque: uma leitura de Estorvo, Benjamim e Budapeste*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28202/000769332.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 23 out. 2016.

CHIAPPINI, L. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge: 2006.

MELO, H. F. Alegorias do vazio: a obra de Chico Buarque. *Revista Cult*, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/>>. Acesso em: 23 out. 2016.

PEREIRA, H. B. C. Duas personagens, dois tempos, duas versões: Benjamim em livro e em filme. *Aletria*, v. 14, p. 107-121, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1362>>. Acesso em: 23 out. 2016.

ZENI, L. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127-158.

DECADÊNCIA FAMILIAR EM PERSPECTIVA COMPARADA

Danilo Sales de Queiroz Silva⁵

RESUMO: Discussão do conceito de romance de decadência familiar a partir da leitura comparativa entre romances produzidos em diferentes contextos. Tomam-se aspectos comuns entre as narrativas de Eça de Queirós (*Os Maias*), Thomas Mann (*Os Buddenbrook*) e Milton Hatoum (*Cinzas do Norte*).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Romance. Decadência familiar.

ABSTRACT: Discussion on the concept of family's decline novel based on the comparative reading among novels produced in different contexts. Common features between the narratives of Eça de Queirós (*Os Maias*), Thomas Mann (*Os Buddenbrook*) and Milton Hatoum (*Cinzas do Norte*) are taken on this essay.

KEYWORDS: Comparative Literature. Novel. Family decay.

O fulcro do trabalho ora apresentado é a investigação da recorrência do tema da decadência familiar em três romances: *Os Maias* (de Eça de Queirós, publicado em 1888), *Os Buddenbrook* (de Thomas Mann, de 1901) e *Cinzas do Norte* (de Milton Hatoum, publicado em 2005). Especifico, de início, o que entendo por decadência familiar: processo de dissolução de um grupo, através da lenta e contínua quebra de relações entre os elementos que integram esse grupo. Em outras palavras, trata-se do rompimento de laços que, unindo os parentes, promovem a existência da família. A imagem de desunião e conseqüente desagregação entre os membros do grupo familiar é o foco da pesquisa que culminou neste trabalho.

Ainda na graduação, iniciei atividade de pesquisa que, sob orientação da prof. Mirella Márcia, focalizava as narrativas do escritor Milton Hatoum, muito especialmente *Cinzas do Norte*, cujo enredo centra-se na vida trágica de um artista e na dissolução da sua família, durante período crítico da história brasileira. Lidando com um autor contemporâneo, busquei situá-lo entre

⁵ Doutorando no Programa de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

outros escritores da sua época e, assim, confrontei *Cinzas do Norte* com dois romances que também tratavam da disjunção familiar: *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e *A tarde de sua ausência*, de Carlos Heitor Cony. Logo em seguida, tentando inserir o autor num conjunto menos próximo, em termos cronológicos, cheguei a *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e à grande referência do tema em língua portuguesa: *Os Maias*, escrito por Eça de Queirós. A leitura de todas essas obras me levou a um ciclo de comparações cujo eixo não incluía apenas o tema da disjunção familiar, mas também o tipo de desarmonia que as obras grifavam: a relação problemática entre pai e filho. Disseminado pelo corpo da família, esse conflito assume papel de suma importância no processo de decadência que estava sob o meu foco. Foi assim que surgiu o projeto da dissertação de mestrado. Esclareço, agora, o método utilizado na aproximação dos textos.

A recorrência do tema fez com que ele se tornasse o principal objeto de estudo, mas, a certa altura, enfrentei um dilema. Uma análise mais aprofundada de *Cinzas do Norte*, com seus múltiplos aspectos, implicaria abrir mão de expor a recorrência temática e de refletir sobre as conseqüências que ela traz como, por exemplo, a definição de uma linhagem específica, dentro da história do romance. Nessa encruzilhada, li a reflexão preliminar de Franco Moretti no seu ensaio **Conjeturas sobre a literatura mundial**, em que o autor discute o desenvolvimento da Literatura Comparada. Levando em consideração que qualquer texto será portador de significados que ultrapassam sua análise interna, Moretti defende ferramentas e estratégias de leitura capazes de dar conta da comunhão entre vários textos. O escritor italiano indica, então, a possibilidade de iluminar um texto literário por via indireta. A compreensão de unidades menores ou maiores que o texto (como temas, gêneros ou sistemas literários) ajuda a sua leitura, ainda que seja necessário ao estudioso deixar de lado análises mais densas e partir para sínteses. Se quisermos compreender o sistema em seu conjunto, alerta Moretti, "teremos de aceitar perder alguma coisa. Sempre pagamos um preço pelo conhecimento teórico. A ambição (...) é diretamente proporcional à distância do texto: quanto mais ambicioso o projeto, maior terá de ser a distância" (Moretti, 2000, p. 174 e176).

Essa perspectiva tornou-se profundamente valiosa para a constituição do meu trabalho. Decidi focalizar certa pluralidade de textos, no intuito de compor um painel fundamental para o tema que me propus a investigar na dissertação de mestrado, e que pretendo prosseguir investigando. O objetivo será sempre indicar a possibilidade de classificar essas obras como romances de decadência familiar, e aí dimensionar algo como um subgênero do romance. Dentro do recorte principal - composto por três romances - considere os seguintes aspectos: a dissolução familiar movida sobretudo pelo choque entre duas gerações consecutivas ou, mais especificamente, pelo embate travado entre pai e filho; a ligação metonímica entre família e sociedade, no plano da representação; e, por fim, a crítica dos autores a um sistema de valores presentes numa camada social, em uma nação, em uma época.

. Julgo necessário, então, fazer algumas observações sobre essa hipótese de que os romances lidos fariam parte desse subgênero. Uma primeira observação diz respeito ao estatuto do romance familiar, uma nomenclatura utilizada em, pelo menos, dois sentidos.

Um sentido é tomado da descrição freudiana sobre as fases pelas quais passa o indivíduo até atingir uma condição de normalidade em relação à separação do mundo dos progenitores. Usado nessa perspectiva, o termo romance familiar designa uma produção narrativa que age como forma de resolução ao impasse da separação do mundo dos pais, ao mesmo tempo protetor e sufocante: “(...) *todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre as gerações sucessivas*” – afirma o psicanalista austríaco no artigo que leva o nome de **Romances familiares**. Percebendo a universalidade da criação do romance familiar, Freud delimita a fronteira entre o progresso saudável e o doentio. O autor considera dois tipos de criação: a invenção narrativa que faz parte do processo de uma separação natural entre a criança e seus pais; e as invenções que, ultrapassando os limites da normalidade, caracterizam um neurótico, estagnado na ficção que produz para si mesmo. Como consequência do processo de criação imaginativa e da subsequente rejeição da ficção produzida, o indivíduo libertar-se-ia da autoridade dos pais, fato que constitui para Freud um importante resultado do curso do

desenvolvimento individual, “um dos [resultados] mais necessários, ainda que mais dolorosos”.

Essa definição do romance familiar forneceu-me um elemento valioso: a indicação da universalidade no processo de afastamento do mundo paterno. Esse processo está no centro dos romances que tratam da família. Particularmente, no corpus principal, ele envolve o distanciamento entre duas gerações sucessivas. O trabalho centraliza-se nessa oposição entre gerações, justamente nesse contraponto geracional que é, para Freud, essencial ao desenvolvimento de qualquer indivíduo. Nos textos literários com que trabalhei, a oposição transforma-se em confronto, dois membros de gerações distintas distanciam-se e digladiam-se. Mas a frase freudiana aponta para a contradição das gerações como um aspecto necessário à evolução da sociedade. Embora seja qualificado como doloroso, o processo de libertação da autoridade dos pais – e a conseqüente oposição das gerações na sociedade – traria, na óptica freudiana, condições necessárias à criação de algo novo e ao progresso. Em contrapartida, nos romances que estudei, os conflitos entre pais e filhos trazem esterilidade e inviabilizam qualquer ideia de progresso. Recorro aos romances em estudo para notar como isso aparece nas narrativas.

Primeiramente, **Os Maias**. O choque entre Carlos e Afonso da Maia, no livro de Eça de Queirós, é decorrência da ilusão de progresso legada por Afonso e projetada no neto. Afonso era um homem liberal, esperançoso de que ações baseadas na Razão serviriam como antídoto ao marasmo observado na sociedade portuguesa estagnada num mar de crenças. Em Carlos, essas ideias tomam força, mas se elas o tornam capaz de grandes projetos, ele não ultrapassa ínfimas realizações. Apesar de crer na Razão, como o avô, Carlos distancia-se dela, no decorrer das suas ações. Entregue à paixão e ao acaso, forças que a Razão não domina e não explica, Carlos não investe contra a inércia social, mas a assimila; e é levado a reconhecer o seu próprio fracasso. O distanciamento entre os dois (avô e neto) provoca uma esterilização da família, que corresponde à incapacidade de a nova geração afirmar-se, incapacidade responsável por certa estagnação social percebida no Portugal da época narrada.

No caso de **Os Buddenbrook**, a diferença que surge entre Hanno e seu pai Thomas Buddenbrook, personagens do romance de Thomas Mann, torna-se tão forte ao ponto de ambos decretarem o término da família. Numa cena bastante simbólica do livro, o filho apaixonado pela música faz dois traços embaixo do seu nome escrito no diário que conta a linhagem da família. Assim, ele indica que ali acabaria a estirpe dos Buddenbrook. Pouco antes de morrer, seu pai, Thomas, o negociante, faz testamento no qual decreta o fechamento da empresa familiar. Esse término liga-se à falência de uma classe social e do seu sistema de valores. A alta burguesia, com seu estetismo herdado dos aristocratas, está, na óptica de Mann, irremediavelmente destinada a cair, num mundo sem encanto. Mesmo porque, para Mann, a atração pelo belo é atração pela morte, sendo este um dos elementos que ele herda do Decadentismo.

Já em **Cinzas do Norte**, o conflito que move a narrativa do romance de Hatoum alicerça-se no constante embate entre Jano e Mundo, os quais, incompatíveis e incapazes de estabelecer qualquer elo parental, decretam as próprias mortes e a impossibilidade de continuidade da família Mattoso. O quadro de dissolução familiar que é descrito na narrativa acontece paralelo à degradação que se nota na natureza amazônica e na vida do país. O escritor brasileiro também não vê continuidade possível, pois a incompatibilidade é absoluta.

Esses comentários conduzem à observação sobre o segundo uso do termo romance familiar. Trata-se de noção que define construções romanescas voltadas à representação de certos grupos sociais, a partir das relações entre os membros de uma família. Considerei, portanto, que as famílias aparecem nos romances não só como grupos específicos atingidos pela crise entre seus membros, mas também – e até principalmente – como uma representação metonímica da sociedade à qual aludem. Cito Carlos Reis para comentar essa outra utilização do termo romance familiar, utilização mais restrita aos estudos das narrativas ficcionais:

O estatuto do romance de família é conhecido: narrativa normalmente dotada de grande amplitude cronológica, este tipo de romance narra a evolução (e, muitas vezes,

a decadência) de sucessivas gerações de uma família; mas, para além disso, o que o romance de família pretende sobretudo é representar as condições históricas, sociais e políticas em que essa evolução se dá, constituindo-se, então, um vastíssimo e movimentado cenário de tipos humanos e eventos dos mais variados, tudo ligado pelos pontos de contacto desse cenário com a família em causa. (Reis, 2002, p. 32).

Nesse conceito se encaixam perfeitamente as narrativas estudadas. Pela associação constante entre o desenvolvimento da vida pública e o desenrolar da história dos protagonistas nas relações da vida privada, os romances tratam basicamente do desenvolvimento de gerações sucessivas e do embate entre elas, tendo sempre, como pano de fundo, a história social. Diria mais, a história nacional e social aparece como determinante das ações e dos destinos dos personagens, uma vez que esses romances têm como objetivo representar as “condições históricas, sociais e políticas” que modelam a vida individual e familiar.

N’*Os Maias*, a história das gerações da família apresenta um constante paralelo com a história social: Caetano da Maia, português religioso e conservador, é representante da geração acomodada e reacionária que tomava conta do Portugal de fins do século XVIII; Afonso da Maia, por sua vez, é um homem liberal, um membro da geração que comemora a Revolução de 1820 e a elaboração da Constituição; Pedro da Maia, nascido após o regresso miguelista e educado em um período em que a Convenção de Évora-Monte põe fim às lutas liberais, torna-se um homem romântico, debilitado e fracassado; Carlos da Maia, por sua vez, nascido e criado na época da Regeneração, parece prometer um bom resultado, porém, assim como o conturbado movimento social que tomou conta do país, acaba como um falhanço.

N’*Os Buddenbrooks*, a história de ascensão e queda familiar conecta-se diretamente à história da cidade e da sociedade de Lübeck, representando em grande parte a degradação da classe social a que pertencia o escritor e sua família. Em seu início, o romance apresenta uma festa destinada a celebrar o progresso da firma e a abertura do porto da cidade, sinal de ascensão da burguesia em geral. O final do romance apresenta as consequências desse progresso: uma tragédia familiar que encontra paralelo no desenvolvimento

do capitalismo competitivo e não regrado, decadência moral na vida econômica da cidade e do país.

No romance de Hatoum, a família representa, em grande parte, o embate que se travava na sociedade da época narrada: enquanto Jano é um homem que, ligado às esferas de poder, associa-se ao regime ditatorial para tirar proveito da situação crítica em que vivia o país, deixando de lado as preocupações com as consequências danosas que viriam dessa corrida para o “desenvolvimento”; Mundo é um menino que, relacionando-se melhor com as artes do que com o trabalho empresarial conduzido pelo pai, opõe-se ao estado totalitário. Esse filho acaba sendo, por conseguinte, um dos maiores críticos do pai e do governo, tomando atitude correspondente a uma juventude (ou a uma geração) que, à época, não se deixou levar pela propaganda disseminada pelo poder estatal, juventude que confrontava o aparelho ideológico e de força, cujo objetivo maior era cooptar os cidadãos. Ao hipertrofiar a sua revolta, contudo, Mundo fracassa.

De acordo com o raciocínio de Carlos Reis, a relação entre família e sociedade nos romances passa sempre pelo crivo da instabilidade que se imiscui em ambas. As narrativas que estudei privilegiam a conexão entre sociedade e família nos momentos em que crises surgem com mais força (seja a conturbada história entre o período da Revolução liberal do Porto e a Regeneração do Portugal em **Os Maias**, a dissolução da liga hanseática e da burguesa tradicional no sul da Alemanha em **Os Buddenbrooks**, ou o recrudescimento do aparato opressor e o impulso econômico como forma de acobertá-lo durante o período da Ditadura militar do Brasil, em **Cinzas do Norte**).

Se, por um lado, a crise social incide sobre a família e determina sua desestruturação, por outro lado, a extinção da família e/ou a morte de alguns membros indica um processo de profunda desorientação social, ou mesmo a degradação de uma sociedade. Elemento forte em todos os romances estudados, a morte torna-se mais um denominador comum das obras. Ela toma lugar de centralidade em suas tramas narrativas.

No romance de Mann, a morte acompanha todas as gerações da família, de forma insistente e nada aleatória: o patriarca morre, deixando como

legado a empresa familiar; todos os herdeiros que ocupam posição de destaque na firma seguem morrendo antes dos demais membros da mesma geração; por fim, antes mesmo que possa entrar na fase adulta, o último dos herdeiros falece (numa morte que nos é descrita como uma mescla de doença do corpo e vontade da alma). No romance queirosiano, a morte também acompanha a história da família, sendo o principal símbolo da dissolução d'**Os Maias**: Pedro, personagem enfraquecido pelo romantismo deletério, decide morrer depois de um trauma amoroso, e suicida-se dentro do próprio quarto, deixando um filho pequeno nos braços do avô; o avô, Afonso, que fora um homem de espírito livre e jovial, é acometido por uma enorme tristeza depois de receber a notícia do incesto entre seus netos e, incapaz de refrear sua melancolia, deixa-se levar pelo processo de decadência que irá culminar em sua morte. Carlos, o neto, viaja em fuga. Em sua volta, mostra que sucumbiu à perda de rumos e à letargia geral que envolve o país. Em **Cinzas do Norte**, pai e filho morrem. Não resta ninguém nem mesmo para contar a história da família. O narrador principal – um amigo de infância do artista plástico – age como alguém que, tendo testemunhado o desenlace trágico, tenta entender todo o processo e busca, nas relações entre o patriarca e o rapaz eleito como o seu herdeiro, o germe da devastação.

Essas narrativas de morte indicam uma aderência comum dos escritores ao imaginário decadentista – senão uma aderência explícita, ao menos uma associação de fundo ideológico a algumas características dessa corrente. Assim, construí a hipótese de que um rastro de decadentismo pulsa nessas diversas tramas.

O decadentismo, que tem início na Europa de fins do século XIX, foi um movimento paralelo à queda dos valores da própria civilização europeia: um período de enfraquecimento da “têmpora humana”, do “vigor” do homem, ao mesmo tempo em que ganhavam força “os ideais religiosos de fraternidade e igualdade”, conforme as palavras de Haqira Osakabe. Na sua tese sobre o estetismo decadente na obra do cineasta italiano Luchino Visconti, Mauro Porru define o decadentismo em oposição ao positivismo. A doutrina positivista, em voga no início do século XIX, pautava-se pela crença na ciência como condutora do progresso, porém, com as transformações

sociais por que passa a sociedade europeia no fim do século, começa a tomar forma uma descrença generalizada no poder do homem e no progresso da humanidade. De fato, o enfraquecimento do homem diante do mundo (que, nos textos, é representada pela morte), e a sua desistência frente às grandes crises por que passa a sociedade das épocas narradas são características presentes nos romances trabalhados.

Assomando, nas narrativas, como sinal de uma impossibilidade de continuação e obliteração do grupo familiar, a morte é não apenas o ponto de chegada dos enredos – como acontece em todas as obras de natureza trágica – mas a consequência das relações familiares, tal como elas aparecem representadas nas tramas. Essa presença da morte acentua, nos romances, a crítica efetuada pelos autores a sistemas de valores que, de modo recorrente, surgem permeados por falsidade, debilidade e equívoco.

Decadência, danação, estagnação e morte. São essas as palavras definidoras dos processos mais caros aos romances, assumindo caráter de centralidade nas narrativas. O pessimismo evocado nessas denominações ecoa na corrupção dos protagonistas que são, em larga medida, representantes de uma geração e de uma sociedade a que os autores estão ligados em suas biografias; o que traz mais uma associação com o Decadentismo. Segundo Mauro Porru: “O aspecto mais relevante da cultura decadentista é, sem dúvida, a relação entre a arte e a vida, [...] grande parte da produção literária do Decadentismo (...) é constituída por material autobiográfico” (Porru, 2000, p. 32).

O romance português apresenta um personagem que é, em muitos aspectos, associável ao autor: muitos estudiosos da obra queirosiana já apontaram para uma clara conexão entre o Eça escritor e seu personagem João da Ega: irreverente, liberal, crítico ferrenho da sociedade lisboeta. No caso do romance de Mann, a fortuna crítica do autor enfatiza o fato de que dados pessoais foram aproveitados durante a escrita do livro, para a caracterização dos seus personagens. Levando o mesmo prenome de seu criador, Thomas Buddenbrook é também uma imagem do pai do escritor, último herdeiro a levar a firma a sério e alguém que recalca, em si mesmo, sensibilidade artística. Hanno é, em muitos aspectos, comparável ao autor

alemão, por sua propensão à arte e à melancolia e por seu aspecto desviante da ordem familiar (seja o desvio desinteresse pelo comércio ou homossexualidade).

O romance de Hatoum também não se desvirtua desse padrão observado: o autor brasileiro nasce em 1952, e sua juventude é marcada pela instauração e recrudescimento da ditadura militar, regime que permeia grande parte da trama narrativa. Assim como Mundo, protagonista de **Cinzas do Norte**, o escritor interessa-se pela plasticidade das formas – Hatoum forma-se em Arquitetura e Urbanismo enquanto Mundo é um artista plástico. Um dos focos do enredo é a decadência que atinge Manaus: sua degradação geográfica pelo desenvolvimentismo agressivo que foi promovido durante o regime militar, sua modificação estrutural que termina com o encanto da cidade; tudo isso acompanhado por um paradoxal empobrecimento da população. A revolta de Mundo é exposta, principalmente, nos seus trabalhos plásticos, nos quadros que pinta, direcionados ao pai intimamente ligado ao programa repressor do governo e ao progresso que culmina no acirramento das desigualdades sociais.

Em todos esses **romances de decadência familiar** analisados, a narrativa concentra-se na queda do indivíduo e da sua família, como forma de captar os momentos de crise por que passava a sociedade. A vivência e a formação do indivíduo (representantes, em última instância, dos próprios escritores ou de aspectos de suas personalidades) são associadas a crises históricas que, não encontrando soluções em gestos coletivos ou individuais, deixaram tristes resultados.

Daí decorreu a tentativa de classificação desses romances num mesmo subgênero como **romances de decadência familiar**: pela presença dos aspectos do romance familiar (nos dois sentidos anteriormente apresentados) e pela associação ao ideário decadentista, além, obviamente, do termo “decadência familiar” concentrar o núcleo das histórias, que é a queda desse grupo.

Por um lado, poderíamos associar as obras aos **romances históricos**, se considerássemos como ponto central dos livros a crise social e política que se dissemina pela narrativa. Levando em consideração a análise que faz Lukacs

sobre o romance histórico, o protagonista tem caracterização de *herói mediano*, que surgiria, para o autor húngaro, no momento em que o personagem, ao ser colocado no centro de uma crise, é capaz de simbolizar um meio-termo, um equilíbrio entre duas posições extremas que entram em confronto. Nas palavras do próprio estudioso,

Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si. (LUKÁCS, 2011, p. 53)

É justamente nesse ponto de mediação, nesse equilíbrio entre extremos que falham os protagonistas dos romances aqui tratados, marcando a diferença que encerram esses romances e aqueles chamados históricos. Em comum, os dois tipos de romance (de decadência e histórico) têm a expressão de um grande conflito social e a centralização desses “heróis” como responsáveis pela solução. Contudo, nas narrativas em estudo, há uma impossibilidade de conexão entre os pólos. Entre as gerações em conflito, entre pais e filhos, não houve mediação possível. Na esteira desse raciocínio, seria possível a afirmação de que os romances aqui tratados se assemelham a epopeias negativas. O conceito foi mencionado e introduzido por Adorno no seu ensaio *Posição do Narrador no romance contemporâneo* (p. 62). Faço, porém, um deslizamento operacional e utilizo com uma semântica diversa. Para o teórico alemão, a nomenclatura seria utilizada para os romances em que o indivíduo, aumentado ao máximo sua subjetividade, a implodiria, “convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (cito Adorno). Ou seja, a nomenclatura serviria para caracterizar um romance que se aproxima da epopeia. No âmbito do meu trabalho, falo dos romances como epopeias negativas pelas dessemelhanças que eles apresentam em relação ao mundo épico. Problemáticos, seus heróis são completamente incapacitados e, assim, fracassam na tentativa de superar as crises instaladas nos ambientes em que vivem. Seus fracassos destinam os grupos que eles integram à dissolução e

conduzem a sociedade a que pertencem a uma absoluta indigência ou miséria moral. Em suma, esses romances aparecem com uma inversão de sinais em relação à epopeia, de quem são herdeiros.

Por último, também poderíamos falar em “romances de deformação”, levando em conta o desenvolvimento e queda dos protagonistas, conformados ou moldados pelo ambiente social. Procedendo ao estudo do romance *O tambor de lata* de Günter Grass, Mazzari percebe que a formação não foi concluída no personagem principal, ao menos não da forma satisfatória com que esse termo foi utilizado, em relação à narrativa de Goethe. Analisando no protagonista criado por Grass uma espécie de herói problemático, Mazzari utiliza o conceito de “deformação” para descrever o processo pelo qual a sua evolução culminou em sua diferenciação e inadequação à sociedade. Tomei esse conceito emprestado para usá-lo na caracterização das narrativas que integram o corpus do meu trabalho. Vivendo em meios que se deformam e recebendo a herança de um mal latente nas gerações das famílias, os protagonistas dos romances de que trato são “deformados” e incapacitados de livrarem-se do ciclo trágico que é anunciado pela sociedade em que vivem,

A educação laica e rígida que recebe não dá a Carlos força para enfrentar paixão e destino, nem mesmo a energia para manter-se no quadro de valores que guiava seu avô. Sem diálogo possível com o pai, Hanno deforma-se, entregue à sua própria atração pela morte. Por sua vez, Mundo, é deformado, ao responder à opressão com uma arte alimentada unicamente pela revolta.

De fato, outros motivos e fatores comuns, poderiam ser arrolados para explicar ou classificar os romances de decadência familiar, por ser esse um tema recorrente em âmbito universal. Nas literaturas brasileira e portuguesa, esse motivo parece ainda mais frequente, não só com os Maias e os Mattoso, mas podíamos também juntar à análise todas as famílias malditas que povoam o imaginário dos escritores de ambas nações: os Mau Tempo de Saramago em *Levantado do chão*, os Meneses de Lúcio Cardoso em *Crônica da Casa Assassinada*, os Machado Alves de Carlos Heitor Cony em *A tarde de sua ausência*. Todas de sobrenome amaldiçoado em M, todas elas com sina

familiar tortuosa. De fato, para esse filão da literatura, parece vir de longe e promete não ter fim a guerra entre pais e filhos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

FREUD, Sigmund. Romances familiares. IN: _____. Livro IX – Obras psicológicas de Sigmund Freud. Disponível em: <lacan.orgfree.com/freud/textosf/romancesfamiliares.pdf>. Acesso em: 26 Out. 2017.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAZZARI, Marcus. Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrooks: decadência duma família*. Rio de Janeiro: Bruguera, s.d. 2v.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *New Left Review*, London, v.I, p. 173-181, jan./fev. 2000.

OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba: Criar, 2002.

PORRU, Mauro. *Luchino Visconti: O intérprete do estetismo decadente*. 2000. 203 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

REIS, Carlos. *Introdução ao estudo d'Os Maias*. Coimbra: Almedina, 2002.

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: SOBRE ALICES, PATIS E BARBIES

Ilmara Valois Bacelar Figueiredo Coutinho⁶

RESUMO: As reflexões buscadas no presente texto, proveniente de pesquisa bibliográfica, estão voltadas a traçar pontos de debate sobre a literatura brasileira contemporânea, lançando foco sobre dois textos, o romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, e o poema *Barbie*, de Sergio Vaz. A literatura brasileira contemporânea, ainda que seja conservadora, por manter lugares privilegiados de autoria, publicação e circulação, tem feito despontar uma diversidade de lugares enunciativos voltados a entrecruzar diferenças, o que aqui é problematizado à luz de autores como Giorgio Agamben (2013), Regina Dalcastagnè (2012), Erik Schollhammer (2011), Maurice Blanchot (2010), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Leitura; Contemporâneo.

ABSTRACT: The reflections sought in the present text, from a bibliographical research, are aimed at drawing topics for debate on contemporary Brazilian literature, focusing on two texts, the novel *Forty Days* by Maria Valéria Rezende and the poem *Barbie* by Sergio Vaz. Contemporary Brazilian literature, although conservative, although conservative, for maintaining privileged places of authorship, publication and circulation, has brought to the fore a diversity of enunciative places aimed at intersecting differences, which is here problematized in the light of authors such as Giorgio Agamben (2013), Regina Dalcastagnè (2012), Erik Schollhammer (2011), Maurice Blanchot (2010), among others.

KEYWORDS: Literature; Reading; Contemporary.

Nos perguntamos sobre o nosso tempo como um exercício permanentemente empreendido para dar sentido à avalanche de acontecimentos vivenciados e não passíveis de compreensão sem questionamentos, o que cabe para qualquer época, adequando-se com propriedade ao tempo das virtualidades fluidas do presente. Não é novidade

⁶ Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

que as chamadas sociedades da informação, da comunicação, das novas tecnologias, têm potencializado a velocidade das trocas culturais, operado sob o signo da multiplicidade, da desreferencialização, da descontinuidade, intensificando a já tradicional ação de fazer a linguagem expor suas próprias (im)possibilidades e pontos de escuridão.

Nesse contexto, o estabelecimento de parâmetros literários sintetizadores de qualquer condição estética totalizante não parece possível à atualidade, na medida em que rasuras operadas no entendimento acerca das culturas e das artes, sejam elas nomeadas como pós-modernas ou contemporâneas, estão fundamentadas na efetivação ostensiva de lugares enunciativos variados; e mais que reivindicar espaço em qualquer cânone, fazem-se ouvir/ler/ver em ambiências diversas.

Sendo palco de disputas ideológicas, estéticas e políticas em nada conciliadoras, a literatura contemporânea faz irromper construções hibridizadas, desterritorializando fronteiras formais de gêneros, explorando interfaces de múltiplas expressões discursivas (jornal, televisão, internet, blogs, cinema, música) e gerando lugares de enunciação e escuta mais democráticos, embora, nesse último traço, haja ainda muito para se efetivar até que o “território contestado” da literatura se torne equânime, como nos afirma Dalcastangè (2012), ao considerar que o contemporâneo gera problematizações que se firmam no interior do campo literário, mas que não se decidem apenas nele.

Há, na chamada “República Mundial das Letras”, como nos diz Pascale Casanova (2002), forças homogeneizadoras, em cujos pilares também a literatura cria suas hierarquias e violências. As globalizadas sociedades contemporâneas, porquanto busquem criar uma ideia de igualdade de condições, efetivamente operam com o princípio da desigualdade, tanto por valorizações diferenciadas mundialmente quanto dentro do âmbito nacional. Notadamente, a microfísica dos embates entre centros e periferias (inclusive no interior de cada um deles) torna-se extremante relevante para que se opere a desterritorialização de certezas, bem como a abertura a novas disputas no que tange ao capital literário e cultural contemporâneo.

O poder de dizer o que é literário ou não-literário, se proveniente de posicionamentos voltados a celebrar acriticamente a “representação pura, des-historicizada, desnacionalizada, despolarizada” (Casanova, 2002, p. 40) da arte, pode esbarrar em cegueira etnocêntrica somente capaz de enfrentamento pela inserção de novos “jogadores” no cenário geopolítico literário, sendo que é das margens (o que não se traduz por literatura marginal, embora a englobe) que os questionamentos descentralizadores parecem eclodir com força suficiente para a “invenção” de diretrizes estéticas diferenciadas e diferenciadoras, a exemplo das inovações romanescas latino-americanas, como exemplifica Casanova (2002) ou da poesia feita nas periferias.

Assim, qualquer ideia construída acerca das literaturas contemporâneas precisa ser redimensionada constantemente, porquanto procure, sem desprezar o mercado editorial (conquistado com algum êxito), oferecer contribuições estéticas (novas ou renovadas), a partir de lugares de enunciação outrora desprezados ou apropriados sob o viés do preconceito. Mulheres, gays, índios, negros imprimem suas representações, suas vozes, como disse a genial Carolina Maria de Jesus, com dificuldade: “Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz” (Jesus, 1996, p. 152). Por isso mesmo cabe desconfiar das benesses ofertadas por posturas ditas multiculturais, reconhecendo a necessidade da crítica, posto estar o discurso multicultural, também, à mercê de determinantes capitalistas destinados a incluir diferenças prioritariamente sob a ótica da cooptação do consumo e do lucro.

Talvez, um dos maiores ganhos da literatura contemporânea seja a rasura do que compreendíamos por estético, visto que esse conceito esteve, historicamente, implicado com as diretrizes regentes do mercado cultural/artístico subalternizador e excludente, hoje mais palatável, digamos assim, tendo em vista as formas de fazer e dizer desiguais que tem conquistado espaço, ainda que, não raro, a duras penas (Coutinho, 2014). É claro que, como disse Casanova (2002), essa não é uma conquista isolada, mas situada dentro do controverso universo mundial das letras e seus desdobramentos sociopolíticos e econômicos e que, em frente às muitas ações

de retrocesso empreendidas nas sociedades dos últimos anos, corre o risco de perder fôlego, fechando-se de vez.

Faz-se relevante destacar, como sugere Dalcastagnè (2012), em relação à literatura brasileira contemporânea, tratar-se de um “território contestado”, cujos limiões ainda marcam lugares de privilégios, mas que trazem ecos dissonantes, interferências, vozes outras que marcam presença, imprimem dicção (sotaque) própria e linguagem diferenciada. Para Beatriz Resende (2008, p. 18), “São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura [...]”, de forma que a multiplicidade, conjugada com a busca por uma heterogeneidade menos excludente, com a fertilidade nas formas de expressão, com a qualidade dos textos, trazem formatações que coadunam com a nova configuração geopolítica. Schollhammer (2011), por sua vez, trata da “reinvenção do realismo”, com destaque para os “efeitos de presença” buscados na ficcionalização das realidades, e que somente pode se efetivar como um intempestivo “encontro falho” (Schollhammer, 2011, p. 12) incapaz de gerar promessas redentoras para o contemporâneo.

Mas, como chama a atenção o filósofo Giorgio Agambem (2013): “o que é contemporâneo?”. Como significar esse conceito que vem denominando o nosso tempo nas artes e na literatura? Que operacionalidade tem para a babel de estilos e lugares enunciativos que fazem o nosso presente? A resposta procurada pelo mesmo filósofo gira em torno do que já havia preconizado Roland Barthes: “o contemporâneo é o intempestivo”, isso porque, para Agambem (2013, p. 58-59), é verdadeiramente contemporâneo quem é inatual, deslocado, anacrônico e, por isso mesmo, capaz de perceber e apreender o seu tempo.

Retomando o texto de Agambem, Schollhammer discute o que vem a significar o termo contemporâneo, recortando e definindo a prosa de ficção na perspectiva temporal do hoje. Para o autor (2011, p. 9), “[...] o contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. É aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem, ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Não para reproduzi-lo por identificação, mas para ser capaz de enxergar zonas marginais e obscuras do presente, que não podem ser destacadas como

parte de sua trama oficial. “[...] Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (Schollhammer, 2011, p.10).

O fazer literário do presente, nesse sentido, busca realizar uma escrita antes voltada ao exercício, sempre desafiador, de pensar o presente com as obscuridades, mazelas e abjeções, fazendo girar a voracidade por fazer algo novo, ainda que esteja comprometido com o “eterno retorno” (Nietzsche, 1999) ao qual todas as formas de linguagem acabam rendidas. É dos escombros da palavra (oral e escrita) que a literatura do presente edifica suas configurações, dizendo o (ir)repetível diverso que alimenta fazeres literários destinados a (re)inventar a narrativa ficcional (ou seria a literatura?), sem se privar de interferir no presente.

Talvez por isso, nas últimas décadas, tenham se sobressaído temáticas voltadas à violência, à espetacularização das chagas humanas e sociais, convivendo com o retorno do trágico, do tribal, das narrativas lendárias, das distopias, tendências claramente presentes no fazer literário de escritores e no gosto de muitos leitores. Também podemos destacar a presença de uma poesia que se coloca contra a violência, como nos diz Sérgio Vaz, escritor-poeta da periferia, da Literatura Periférica, que, como outros interessados no mesmo campo literário, atua no sentido de fazer a palavra literária interferir na realidade, questionando o modelo econômico em que vivemos, os padrões de comportamento e beleza estereotipados, a violência, as situações de privilégio.

Notadamente, em um tempo de incertezas, guiado pela busca de uma liberdade sem limites, por individualidades virtuais, por prazeres rápidos e fluidos, faz-se relevante assumir responsabilidades em relação a nós mesmos, claro, mas em relação ao outro, ainda que contradizendo a ideologia dominante. Nesse ponto, creio, está uma das funcionalidades do conceito contemporâneo, contemporâneos, marcar as vozes dos mais diversos atores sociais, suas identidades/alteridades/subjetividades/mundos, muitas vezes, ofuscados por luzes editadas que tornam imperceptível o que não está no foco dos “autorizados” (Coutinho, 2014).

Mirando o escuro, a fresta, como tratam os filósofos citados anteriormente, ou furando a cortina das pré-interpretações, como disse Milan Kundera, talvez possamos nos distanciar dos fochos de luzes que cegam e fazem as massas ordeiras. É preciso lembrar que o tempo entrecruza outros tempos e condições, de forma que a efemeridade característica do contemporâneo guarda suas próprias contradições e paradoxos. Assim, se a notícia é sempre velha e se não existe o que ou quem não está nas redes sociais, é preciso lembrar que a mesma massa que consagra pode destituir tudo em fração de segundos, que as imagens felizes escondem sofrimentos insondáveis, que os lugares de identificação são assustadoramente fluidos, que o passado vai modificando-se à medida que novas perspectivas são trazidas à tona, e que a perda da sensibilidade é algo galopante, como recentemente discutiram Bauman e Donskis (2014). Nesse limiar, a literatura ratifica sua destinação por ser espaço das problematizações que nos fazem mais humanos e humanas, e talvez seja a ficção mais verdadeira que sejamos capazes de tecer.

Seguindo por esses caminhos de reflexão, cito rapidamente dois textos da literatura brasileira contemporânea, o romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), e o poema *Barbie*, de Sergio Vaz (2013), em cujas malhas pode-se encontrar lugares enunciativos produtores de diversidades, bem como uma crítica social edificada por linguagens poéticas comprometidas com a oralidade e com a espontaneidade performatizada do cotidiano, solicitando leituras fundadas no entrecruzar de realidades sensoriais, não raro, pertencentes às frestas das invisibilidades presentes nas grandes cidades. Para tanto, são colocadas em destaque personagens que vivenciam temporalidades humanas fortemente perpassadas por compreensões sociais cada vez mais subjugadas ao modo de vida global, fluido e egocêntrico da atualidade: a juventude (meninice) e a chamada terceira idade. Entre os dois textos, e como elemento partícipe dos mesmos, está Barbie, a boneca sempre jovem, presente no imaginário coletivo e nas representações do corpo padronizado, da beleza estereotipada, do desejo de ser visto dentro de um modelo (tão consagrado quanto cruel), considerando-se as tendências contemporâneas de espetacularização da vida (feliz?).

Quarenta Dias, de Maria Valéria Rezende, apresenta-se como um diário, onde os fatos vividos por Alice, a protagonista, são narrados após o período em que a mesma viveu andarilha nas ruas da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, depois de ser levada a mudar-se de João Pessoa, Paraíba, por conta das intervenções da filha, Aldenora (Norinha), com o auxílio de toda a família. Após a aventura de 40 dias como moradora de rua, Alice narra suas trajetórias, decepções, dores e reflexões em um caderno com a capa da Barbie. Professora aposentada, a protagonista passa por um abalo identitário quando sua filha a convence a mudar radicalmente de vida, deixando suas referências culturais para assumir o posto de futura avó: “Em resumo, o certo para ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó” (Rezende, 2014, p. 26).

Alice mudou de casa, cidade, estado, cedendo às estratégias de manipulação, mas, ao efetivar a mudança, ficou sabendo que a filha e o genro estavam indo morar fora do país por um tempo, o que a deixou desorientada. Não podendo mais decidir a própria vida para além do caminho editado para ela, a protagonista encontrou, em uma busca quase imaginária por um conterrâneo que deixou de dar notícias à mãe, Cícero Araújo, o motivo de que precisava para sair do apartamento montado pela filha e se embrenhar nas ruas, fazendo delas a sua morada: “Eu nem percebi, naquele dia, quando sai de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo (Rezende, 2014, p. 102).”

São 40 dias a vagar, procurando pistas de Cícero Araújo, sentindo a invisibilidade das pessoas de sua origem e da cidade habitada por eles, encontrando outros “brasileirinhos” (nordestinos) nos becos e vilas (favelas), presenciando realidades devastadas e, principalmente, afastando-se do novo modelo de vida escolhido para ela no apartamento *showroom*. Ao final desse período, volta para o apartamento e encontra uma forma de expurgar a dor, a raiva, a decepção e o cansaço escrevendo. Para tanto, lança mão de um caderno “velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa

de moldura cor-de-rosa” (Rezende, 2014, p. 7), fazendo da boneca a interlocutora silenciosa de que necessita para empreender o processo de reelaboração da própria identidade, depois dos dias vagando sem pouso certo:

[...] com você, Barbie, no colo [...] E aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-los até botar tudo pra fora e esconjurando toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mijá e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e fala e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar (REZENDE, 2014, p. 13-14).

Ave-Maria! Quanto nome feio acabei de escrever!, eu que nunca fui disso! Nem me importa, ninguém vai ler essa (Rezende, 2014, p. 14).

A Barbie na capa do caderno, tendo ela mesma a função-boneca de acompanhar sem poder opinar, é o outro necessário à elaboração das inquietações devastadoras enfrentadas por Alice, nesse “jogo insensato de escrever” e de viver (Blanchot, 2010, p. 8). O caderno com a Barbie trazido de João Pessoa para Porto Alegre, como diz a narradora, “agarrei-me com o caderno como uma boia” (Rezende, 2014, p. 9), torna-se um lugar de identificação frente ao modo de vida impessoal oferecido pela filha e genro no novo apartamento, ao passo em que metaforiza um comportamento infantil (levar sua “boneca” para não se sentir só ao sair de casa), em clara crítica ao que a sociedade faz e espera das pessoas em processo de envelhecimento, ao infantilizá-las. Reaproveitando o caderno antigo e marcando escolhas alheias ao modo de vida descartável contemporâneo, Alice encontra na escrita o alívio para o enfrentamento vivido por (e com) ela.

Como se conversasse com a boneca, a protagonista, narradora, escritora confessa suas histórias, inquietações, sofrimentos, críticas, lançando mão de universo figurativo de leveza poética: “Diga à Barbie o que você está sem coragem de dizer a si mesma” (Rezende, 2014, p. 24).

Em outro trecho, confessa:

Foi bom botar para fora essa coisa toda, dizer claramente para mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo?, é egoísmo querer ter minha própria vida? Diga-me, Barbie, você que nasceu para ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim?, você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha (Rezende, 2014, p. 42)

Notadamente, a escrita aprece como necessidade orgânica de resolver questões existenciais, já que Alice, não podendo (nem querendo) falar com a filha ou com outro vivente qualquer, escreve, e escreve, porque não poderia fazer outra coisa: “A única coisa que tenho ânimo para fazer agora. O único jeito possível de livrar-me deles, expulsá-los do espaço que ocupam dentro de mim e recuperar minha própria presença é reduzi-los a tinta e papel [...]” (Rezende, 2014, p. 18).

Essa comunicação estabelecida no silêncio é o lugar mesmo das (im)possibilidades de que fala Blanchot (2010), porquanto escapa ao poder, desnudando o ser para além do possível. Nomear também é fazer desaparecer, é recuperar a morte de algo não mais possível de persistir. E aquela Alice manipulada precisava virar personagem, seus algozes também, morrer em algum nível, tornar-se outra. Enquanto filha da filha que perdeu a autonomia e a vontade, subjugada não por um pai ou por qualquer outra figura masculina, mas pelo egoísmo de Norinha, Alice precisou buscar a autonomia e a força características da vida bem sucedida que julga ter tido até então e que a fez criar sozinha a filha, depois que o companheiro desapareceu, possivelmente vítima da ditadura.

Como na história da outra Alice, aquela que conheceu o país das maravilhas, a protagonista de *Quarenta dias* empreende jornada rumo ao desconhecido, mas num país em cujas ruas estão cenas de miséria, fome e violência, em nada fantasiosas. A Alice “brasileirinha” (termo que a identifica como nordestina) também encontra discriminação, solidariedade, um amigo “louco” (que a auxilia na noite perigosa), alguma liberdade em relação à opressão sentida, enfim, elementos intertextuais que aproximam as histórias e completam o diálogo crítico-discursivo.

A Alice, que não é mais uma jovem, precisa ressituar-se em relação à própria história de vida, a fim de não continuar “diminuindo”, e buscar um lugar nesse mundo diferente, que a confronta com a condição de ser uma senhora em vias de voltar a ser tratada como “criança”, invisibilizada em uma cidade que não é a sua, em uma vida que não escolheu, em uma sociedade que marginaliza o elemento humano. A rainha má agora é essa imagem mimada e egoísta de filha que “corta cabeças” para conseguir o que deseja: “Deixa de embromar, Alice, confesse que o broto desse espinheiro que cresceu dentro de você foi a revelação do egoísmo da sua filha” (Rezende, 2014, p. 24).

A jornada empreendida por Alice, a “brasileirinha”, dialoga com outras narrativas fundadoras, indicando que a protagonista parece preparar-se para o sacrifício, como o fez Jesus Cristo no deserto. A quarentena, que pode ser compreendida como passagem (Chevalier; Gheerbrant, 2009), leva Alice a atravessar o deserto pessoal vivenciado em Porto Alegre rumo à nova condição que precisa assumir. Depois de vagar por 40 dias, debater-se com o próprio destino, buscar compreensão, perdão, Alice volta para assumir esse lugar outro que lhe cabe ao envelhecer, sem dar muitas dicas acerca do que irá acontecer depois.

Voltando ao mundo onde é possível encontrar a Barbie, escreve: “Quarenta dias no deserto, quarenta anos. [...]. Quarenta dias. Atravessei a geena. Acabo de sair da quarentena. Não planejei nada, caí lá sem querer, sem me dar conta de que aquilo podia ser a barca do inferno” (Rezende, 2014, p. 18). E, ao final, tendo atravessado as margens dela própria e da cidade, finaliza a obra deixando-a aberta:

Chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo (Rezende, 2014, p. 245).

O outro texto é o poema *Barbie*, presente no livro *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz (2013, 156-157):

BARBIE

Patrícia nasceu
Num desses casebres
Que se equilibram em barrancos.
Família pequena
Só a mãe, dona Odete
E o pai, seu Antônio.

O sonho de pati
Era ter uma boneca,
Mas não uma qualquer
Na verdade uma Barbie.
Sempre quis uma filha
Para brincar de casinha.

Mas a boneca
Que na tv ela via
Não fazia parte da sua família.

Mamãe,
Com varizes e estrias,
Andava o dia inteiro
Com saco de lixo
À procura de latinha.

Papai,
Para ajudar na comidinha,
Catava papel
E não tinha dinheiro
Para comprar a bonequinha.

Noel,
O da barba branquinha,
Voava o mundo inteiro,
Mas não lhe fazia uma visitinha.

Aos treze
Romperam-lhe o hímen
Não de mentirinha,
Mas de forma bruta
Sem fazer cosquinha.

Agora
tem uma linda menininha

Com quem pode morar
E brincar de casinha.

Patrícia, Pati, é uma menina de treze anos que deseja uma boneca barbie, como tantas outras meninas, mas que não pode ter, pois sua família não dispõe de dinheiro para realizar tal desejo. Apesar da pouca idade, a menina é confrontada por condições sociais avassaladoras, não apenas por não possuir dinheiro ou a boneca, mas por vivenciar um cotidiano maior de privações, em cujas malhas talvez fosse difícil até sonhar para além do ideal de vendas massificado pela mídia televisiva. Violentada em muitos níveis, inclusive fisicamente, Patrícia é convocada a assumir responsabilidades inadequadas à sua idade, tendo que conhecer a maternidade precocemente. Ainda menina, mãe de menina; bonecas de carne e osso brincado de sobreviver do lixo, simbólica e realisticamente, já que a mãe “Andava o dia inteiro/Com saco de lixo/ À procura de latinha”. E o pai “Para ajudar na comidinha/Catava papel” (Vaz, 2013, 156-157).

Estão em destaque no texto uma iniciação forçada rumo à vida adulta, o apagamento da meninice, enquanto tempo de proteção, brincadeiras e crescimento assistido, uma exposição das dificuldades e violências por que passam as famílias pobres das periferias das grandes cidades. Aqui, a Barbie assume lugar de objeto de desejo divulgado pela mídia, o que é próprio das sociedades contemporâneas, afeitas a prometer a plena satisfação dos desejos, sem, entretanto, cumprir, o que ocasiona níveis de repressão insustentáveis para toda a sociedade, mas principalmente para os excluídos das benesses do capital.

Agora é uma menina que precisa assumir um papel para o qual não está preparada, e que o poeta representa entre o escancarar de referenciais naturalizados nos cenários produtores das infâncias nas periferias e uma linguagem afetiva, lançando mão de diminutivos que acabam por suavizar o episódio de massificação, desesperança e violência retratado em pano de fundo. Para tanto, uma linguagem metonímia do cuidado que deveria fazer parte da educação da menina é convocada, significando a condição de vida totalmente desprotegida e a ação invasiva de brutalidade assustadora vivenciada por Pati.

A boneca perpassa os textos interligando violências, apesar da delicadeza impressa por autores que não descrevem simplesmente um “mundo cão”, mas o

mostram, denunciam, fazem inferir referenciais, lançando mão de linguagens generosamente esculpidas frente às matérias brutas que buscam significar. A boneca é transfigurada em ambos os textos, tornando-se interlocutora de Alice, e sendo substituída por uma filha precoce nos braços da menina Pati, o que denota escolhas enunciativas complexas ofertadas ao leitor, que é desafiado a acompanhar dissonâncias assumidamente necessárias à atualidade. Nesses lugares enunciativos diferenciados, Barbie é tomada como elemento de crítica dentro de uma sociedade cuja presença de tais símbolos é incontornável. No sonho da criança ou na capa do caderno da senhora, importa reconhecer a sua presença virtual, muitas vezes, ligada ao embrutecimento das relações humanas.

Tanto Pati quanto Alice, nessas obras contemporâneas, são mulheres desafiadas por condições adversas às suas vontades e que, ocupando extremos relativos da vida, uma menina, a outra senhora de meia-idade, precisam reinventar-se na esteira dos papéis a serem desempenhados. Barbie, por sua vez, a boneca que nunca envelhece, passa dificuldades ou morre, perpassa a história de ambas as personagens, fazendo ligação com a infância insuficiente, interrompida, abafada, vivenciada por Pati; como também com uma espécie de perda de autonomia por que passam as pessoas em processo de envelhecimento, sendo desafiadas a reaprender a condição de criança, porquanto passam a ser governadas por filhos ou responsáveis, mesmo antes de efetivamente necessitarem.

Se no casebre de Pati, a boneca chega apenas em sonho gerado pela destinação consumista de uma sociedade que sacrifica prontamente qualquer traço de humanidade voltado às massas marginalizadas; no apartamento *showroom* de Alice, sua presença representada, já que não se trata da boneca, mas de uma imagem no velho caderno, tem a utilidade de interlocutora silenciosa reafirmada (as barbies precisam conhecer essas histórias “desimportantes”), sendo também representação da manutenção do caderno, metonímia da própria história de vida de Alice, que poderia ser descartado(a), mas que a protagonista teima em manter, resistindo à destinação contemporânea para substituir rapidamente as coisas velhas por coisas novas. Ela mesma fora levada a sair de João Pessoa, deixando muito de suas coisas, para morar num apartamento de “boneca”; ela mesma estava abrindo mão do modo de vida escolhido e trilhado

em nome de uma outra vida, que, de fato, não necessitaria de uma abdicação tão radical, não fosse a concepção conveniente presentificada nas atitudes da própria filha e família.

A denominação dada às personagens é sintomática do lugar de crítica a que a literatura contemporânea é solicitada a ocupar. Alice e Patrícia são nomes usados, no senso comum, para marcar um lugar de alienação. Alice, por referir o mundo mágico, alheio à realidade, “desce Alice”; Patrícia, por referir uma posição esnobe frente aos menos privilegiados social e financeiramente, “Patricinha”. Ambos fazem parte do que poderíamos chamar do “universo da Barbie”, lugar de classes privilegiadas que ignoram a existência das margens de suas cidades, de seus mundos.

Entretanto, a Alice, a Patrícia, Pati, e até a Barbie, nos textos estudados, fazem ecoar múltiplas representações, justamente por ocuparem o lugar invisível das margens (ou por serem apropriados por elas); margens das cidades, do país, um país desconhecido em suas diversidades por homens e mulheres produtores de segregação e exclusão. Nesse ponto, fica um questionamento latente à leitura que se pode fazer de *Quarenta dias*, será que não estamos criando nossos filhos e filhas para serem “barbies” que sustentam a miséria das Patis fadadas às periferias, apesar de sermos oriundos e integrantes dessas mesmas periferias?

O contemporâneo entrelaça contextos diversos - “E um contexto é naturalmente algo assim como uma promessa de sentido” (Sloterdijk, 2012, p. 151) -, arrebanhando possibilidades passadas, festejadas ou desprezadas, em seu potencial semântico, ao mesmo tempo em que se deixa fascinar por um aqui-agora tentacular e suas muitas linhas de dispersão. Pressionando os limites da própria existência, a literatura escrita no presente predispõe-se a realizar uma artesanaria para a qual não há fórmulas definitivas a apontar caminhos, como não há unanimidade na maneira como a escrita se apresenta ou como a leitura se edifica, o que fica claro na metaficção presente em *Quarenta dias*, rasurando escrita e leitura na mesma infinitude de possibilidades, e na poesia de Sérgio Vaz e sua linguagem de dispersão.

Juntando os fios que unem as figuras femininas nos textos em destaque, pode-se pensar que eles solicitam diálogos interdiscursivos, como numa

conversa infinita, não somente por meio da escrita, “esse jogo insensato”, como sugeriu Maurice Blanchot (2010, p. 8), mas por leituras incessantes, rizomáticas, plurais e fundadoras de possibilidades também infinitas para a obra e para a recepção que se faz dela. O desafio imposto ao leitor encontra-se, então, no limite de um fazer literário de resistência, relacionado tanto ao domínio do poder quanto ao domínio do saber instituído. Resistência situada no veio de escrituras que se colocam em relação direta com o mundo e que, tematizando o aqui-agora vivido, fazem revolução a partir do interior da própria cultura, da própria linguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2013.

BAUMAN, Zigmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

CASANOVA, Pascale. Literatura, nação e política. In: *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 53-64.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, signos, cores, números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COUTINHO, Ilmara Valois B. *Margens limiars da prosa contemporânea: a poética do fragmento em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Ó*, de Nuno Ramos*. 2014. 178 f Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de João Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1986.

NIETZSCHE, Friederich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

RESENDE, Beatriz. *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: filosofia, literatura e artes).

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardoso, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global, 2013.

O DISCURSO DO SUBALTERNO EM A CONFISSÃO DA LEOA (2012), DE MIA COUTO E “MEU TIO O IAUARETÊ” (1961), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM ESTUDO COMPARATIVO

Ana Carolina Torquato P. da Silva⁷

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o romance *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto e o conto “*Meu tio o Iauaretê*” (1961), de Guimarães Rosa. O estudo será conduzido sob uma perspectiva comparatista com o intuito de estabelecer aproximações e divergências entre as obras escolhidas, visto que o romance de Couto dialoga diretamente com o conto rosiano. Minha análise se concentrará na maneira como ambas as obras trabalham a questão da animalidade inerente ao ser-humano, assim como a linha tênue entre o que é humano e o que é animal. Além disso, relacionarei o tema da animalidade com a violência que apresentam os textos de Rosa e Couto. A dualidade do ser, elemento tão comum na obra de Rosa, é introduzida através da presença tanto da racionalidade, quanto da não-racionalidade no ser-humano. Já o trauma colonial é inserido de forma a remeter à uma hierarquia de raças, originada de uma oposição entre tudo aquilo que é civilizado e o que é primitivo, dinâmica comum em sociedades que passaram pelo processo de colonização.

PALAVRAS-CHAVE: animal, pós-colonialismo, discurso do subalterno

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the novel *A Confissão da Leoa* (2012), by Mia Couto and the short-story, “*Meu tio o Iauaretê*” (1961), by João Guimarães Rosa. My purpose is to build a comparatist study between both works based on their similarities as well as their differences. The study will also focus on the analysis of animality and the subaltern speech, establishing a dialog which connects the literary texts by Couto and Rosa. One of my main concerns is to link said concepts with the dichotomy humans vs animals present in the narratives.

KEYWORDS: animal, post-colonialism, subaltern speech.

Meu tio o Iauaretê

⁷ Centro Universitário Franciscano do Paraná (FAE).

Na introdução de *The Open: man and animal* (2004), Giorgio Agamben descreve como encontrou em suas pesquisas na biblioteca Ambrosiana de Milão, uma bíblia hebraica datada do século XIII, cujas ilustrações possuem um caráter surpreendente. Tais ilustrações retratam o banquete dos justos juntamente com o Messias; nele a humanidade é representada não com traços fisionômicos humanos, mas com cabeças de animais. Agamben atribui a essa representação uma tentativa de aproximação entre o mundo dos seres-humanos e dos animais. Talvez seja com o mesmo intuito que João Guimarães Rosa introduz em sua narrativa representações da animalidade e do animal em igualdade ou como complementação da humanidade. Muitas são as possibilidades de análise para a inserção destes dois mundos – não tão distantes um do outro – nas obras rosianas. Em *Grande Sertão: Veredas*, Rosa trabalha com um conceito de dualidade do ser-humano que se aproxima muito da teoria de Plotino, filósofo neo-platônico, que divide o ser-humano entre o homem verdadeiro e a Sombra. Uma das epígrafes escolhidas por Guimarães Rosa para *Corpo de Baile* mostra a definição de Plotino para o homem.

Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos que é a terra inteira. (Plotino *apud* Rosa, 2016, epígrafe).

De acordo com a teoria plotiniana, a Sombra consiste na imagem da alma, também sendo nomeada em outras passagens das *Enéadas* pelo filósofo como o *composto animal*. É esta imagem da alma, que juntamente com o corpo físico, age influenciada pelas paixões e os impulsos apaixonados como a violência, o ciúme, a raiva, e outros sentimentos semelhantes.

Portanto, o *nós* é duplo: um que leva em conta a fera e outro que já está acima disso. A fera vivificada é o corpo, mas o verdadeiro homem é outro, o purificado destas coisas, que tem as virtudes da inteligência, aquelas que certamente se firmam na própria alma separada, separada e separável ainda estando aqui (Plotino, I, 1, 10).⁸

⁸ Trecho de Plotino traduzido para o português extraído do artigo de B. Brandão. 'Estados de consciência e níveis do eu em Plotino'. *Archai*, n. 10, 2013, 97.

É preciso ressaltar que um dos temas centrais do romance rosiano é a dualidade do ser, ou seja, a presença da dicotomia bem e mal, a qual esmiucia Riobaldo. A mesma é vista com naturalidade, demonstrando uma narrativa que foge da idealização do ser-humano como essencialmente bom e concebe o mal também como parte de sua natureza.

Já em outras passagens *Grande Sertão: Veredas*, podemos apontar a mimetização do comportamento animal pelos homens. Esse fenômeno acontece, na maior parte das vezes, em momentos de guerra, quando os jagunços imitam o comportamento animal a fim de se camuflarem na natureza e melhor agir contra os inimigos na batalha. Os trechos a seguir ilustram o uso da metáfora animal no texto, “Aquele homem era danado de tigre, estava cochichando na cabeça do Garanço, depois com o Montesclarensense” (Rosa, 2011, p. 271); “o Suzarte desempenhava um faro de cachorro-mestre” (Rosa, 2011, p.77); “Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas” (Rosa, 2011, 70), entre outros.

Assim, em um primeiro momento, identifica-se duas formas de utilizar a temática da animalidade na obra rosiana, a primeira é a animalidade como parte da dualidade do ser-humano, e a segunda é o uso da metáfora animal⁹ para caracterizar o comportamento dos personagens ou até mesmo para apontar semelhanças físicas entre os animais e os personagens, seja dentro ou fora do contexto de batalha. Estão incluídos nesta forma os nomes utilizados por Riobaldo ao longo da narrativa, Tatarana, lagarta de fogo, e Urutú-Branco, cobra venenosa. Ambos os nomes estão relacionados com a atuação do personagem no clã dos jagunços; o primeiro remete à habilidade de Riobaldo para atirar e o segundo à sua maldade demoníaca devido à simbologia atribuída à cobra.

Uma terceira forma seria, portanto, a inserção de animais na narrativa enquanto parte da natureza do sertão, isto é, aquilo que define o sertão como região não-urbana e o contrapõe à cidade. Esta forma está

9 Cf. FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, 2005.

intimamente associada à observação da paisagem e análise do espaço onde se passam as obras. Em *Grande Sertão: Veredas* podemos ressaltar a beleza do espaço assim como visto por Riobaldo através do olhar de Diadorim; em “Campo Geral” e em “Buriti”, ambos contos do volume *Corpo de Baile* (1956) é possível perceber o mesmo movimento através do olhar de Miguilim e Miguel, o personagem que quando menino tentava mensurar a beleza do Mutum e sua natureza vasta, mesmo que isolada, pelo olhar da mãe. Miguel, já adulto, observa o seu entorno e aquilo que compõe os Gerais e tenta traçar o alcance dessa beleza natural, seus sons e presenças.

Uma quarta forma é a que mais me interessa no momento é a da exploração da presença da animalidade no ser-humano, de maneira ao mesmo tempo pejorativa e simbólica. Em “Meu tio o Iauaretê”, texto consagrado de Guimarães Rosa, é possível identificar claramente essa relação. Já em *Grande Sertão: Veredas*, na forma como Riobaldo classifica os catrumanos como “menos arredados dos bichos” que ele mesmo e os jagunços de seu clã, já revela um pensamento depreciativo daqueles que vivem no meio dos Gerais. Porém, é em “Meu tio o Iauaretê” que Rosa analisa a fundo um trauma sócio-histórico do povo brasileiro por vias da animalidade. Na narrativa, um homem descendente de índios e que leva uma vida um tanto “arredada” do centro urbano bastante inclinada ao isolamento, é visitado por um homem branco. Ou melhor, ele é *descoberto* pelo branco que não deixa muito clara a intenção por trás da sua visita, “NHOR SIM. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... (...) Mecê enxergou este foguinho meu, de longe?” (Rosa, 2015, p, 155). Não existe diálogo no conto, mas sim um monólogo onde o diálogo está implícito, como em *Grande Sertão*, onde o leitor só percebe o ouvinte por conta das falas do personagem que conduz a conversa. Desde o princípio, o narrador marca a diferença de raças entre os personagens, tornando este entrave uma questão de raça também.

A cena criada pela narrativa já no início dá evidências de que ela está intrinsecamente relacionada ao processo de colonização do Brasil, onde o embate entre brancos e indígenas é ilustrado. Logo após a chegada do

branco, o personagem responde às perguntas sobre sua casa: onde dorme e quem vive ali. O indígena responde, “Durmo em rede. Jirau é do preto” (Rosa, 2015, p. 155); em seguida, aceita quando o homem oferece um pouco de cachaça, “A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais...” (Rosa, 2015, p. 155). Porém, o personagem mantém sua desconfiança em relação ao visitante e tenta inspecioná-lo a fim de saber o que ele traz consigo. Ao mesmo tempo que o indígena recebe o visitante em seu território, por vezes sendo bastante receptivo, “Mecê quer de-comer? Tem carne, tem mandioca. Eh, oh, paçoca. (...) Cê pode comer tudo, ‘manhã eu caço mais, mato veado.” (Rosa, 2015, p. 156), o contrário também ocorre e de repente ele começa a insinuar ameaças ao homem branco. Ele diz saber – pela tradução que faz dos sons da mata e pelo conhecimento de seu habitat – que o cavalo do branco havia sido atacado pela onça, “Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia-alteia... (...) Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço...” (Rosa, 2015, p. 156), criando assim um clima de medo. O branco passa a temer por sua vida, por estar ali preso sem meios para ir embora. Assim, a narrativa sugere uma revisitação do processo colonial, onde o indígena passa a representar uma ameaça verdadeira justamente por utilizar as armas que tem, aquelas que o “arredam” da civilização urbana e moderna para os olhos do branco.

O conto de Rosa recria essa ambientação colonial de forma a ilustrar um embate de raças através de suas diferenças, por isso, a animalidade do personagem indígena que já dá indícios de sua presença desde o início do conto, passa a conduzir a conversa entre o nativo e o forasteiro. O conceito de animalidade neste caso, se dá por vias do discurso colonialista, ou seja, pela maneira como os nativos eram percebidos pelos colonizadores por representarem um *outro* incompreensível. Esta alteridade dava/dá permissão ética aos colonizadores de afastarem os nativos da condição de humanos, assim como concebida por eles, dando licença de ação para escravizar, torturar e matar aqueles que deveriam servir aos seus propósitos. Ainda mais do que isso, é sabido que para os colonizadores europeus da época e principalmente após o fortalecimento do Humanismo, existia um pensamento comum de que povos não-Europeus fossem não-

humanos, por representarem um *outro* que manifesta uma natureza diversa do modelo eurocêntrico de civilização.

Além de buscar uma expansão territorial e riquezas, o movimento imperialista das nações europeias buscava também uma espécie de salvação dos nativos, que eram classificados como seres não-humanos, mas que ficavam entre o mundo animal e o não-animal. Gayatri Chackravorty Spivak, em “Can the Subaltern speak?” (1995), afirma que “in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak” (SPIVAK, 1995, p. 28)¹⁰. O subalterno do qual fala Spivak é o povo colonizado, independente de qual seja, cuja história e o direito de narrá-la foram roubados pelo processo de colonização. Além do silenciamento sofrido por esses povos, existe ainda a questão de sua *inumanidade*; segundo Philip Armstrong, em *What animals mean in the fiction of modernity* (2008), povos não-europeus foram por muito tempo tidos como “inhuman”¹¹ pelos povos europeus, ou seja, aqueles que ficam numa espécie de limbo entre a humanidade e animalidade, até que sejam salvos através do processo civilizatório propagado pelo imperialismo.

Conventionally, the term inhuman signifies a mode of behaviour that represents the negative of the Enlightenment paradigm of the human: brutal, primitive, ruthless, cruel and excessive as opposed to civil, advanced, just, compassionate and decorous. In the version of history that underwrites the imperial mission, this kind of inhumanity constitutes a premodern phase that humans occupy before they are trained out of it (...). (Armstrong, 2008, p.23)¹²

Portanto, o processo civilizatório iniciado pelo colonialismo, mascara-se com sua crença desmedida e utiliza todos os meios possíveis, sendo por vias da doutrinação religiosa, da educação ou da violência, para que assim possa retirar o “mal” desses povos, substituindo-o pelo “bem” da civilização.

Em “Meu tio o iauaretê” é possível perceber uma crítica clara ao processo de colonização e civilização do Brasil. Apesar de não sabermos ao

10 “no contexto da produção colonial, o subalterno não tem história, nem voz” (Spivak, 1995, p. 28, tradução própria)

11 “Inumanos” (ARMSTRONG, 2008, p. 23)

12 “Convencionalmente, o termo inumano expressa uma forma de comportamento que representa o lado negativo do paradigma humano criado pelo Iluminismo: bestial, primitivo, desumano, cruel e hiperbólico em oposição ao civilizado, evoluído, justo, piedoso e decoroso. Na versão da história que dá respaldo à missão imperial, esse tipo de inumanidade constitui uma fase pré-moderna ocupada pelos humanos antes de treinados para serem diferentes (...)” (tradução própria)

certo a época em que o conto se passa, o embate entre o branco e descendente de indígenas fica evidente. Beró, assim como se intitula o personagem principal do conto, se define como “bugre” e narra sua história para o visitante branco que o escuta. À medida que o texto vai se desenvolvendo, o personagem revela-se para seu interlocutor; aos poucos, Beró começa a utilizar uma mistura de português com tupi, revelando sua cultura predominante. Além disso, o personagem começa a demonstrar suas características comportamentais animais e declara sentir-se pertencente ao clã das onças.

Deste modo, a questão da animalidade no conto de Rosa assume uma outra forma, ela se torna parte de uma crítica a um embate injusto de raças, pois para o branco a animalidade que em primeira instância é uma espécie de catalogação do ser-humano de acordo com seu grau de instrução, civilização e também, urbanização, torna-se um aspecto real do personagem. Ao revelar-se para o visitante, o personagem relata os ataques a outros seres-humanos que cometera; portanto, Beró passa a agir de acordo com as expectativas do visitante e este passa a temer por sua vida. A ameaça, no entanto, apresenta-se através da linguagem, afinal, em “Meu tio o iauaretê”, a ação não se estabelece somente por vias do “fazer”, mas sim pelo “contar”. É o personagem descendente de indígena, isolado da cidade e rotulado como não-humano quem conta suas ações para seu interlocutor e isso, por si só, já torna a crítica de Rosa ainda mais complexa. Ele dá voz ao mestiço, aquele que como regra foi silenciado pela sociedade na qual está inserido, nessa visada, Rosa cria um espaço narrativo que dá voz àqueles que mesmo no campo das artes não puderam expressar sua essência e contar sua própria história.

Como aponta Edward Said em “Orientalism” (2003), o colonialismo teve um impacto direto nas sociedades onde agiu, mas também possui uma ação que se dá pelas vias de um discurso unilateral que exalta uma ideia eurocentrista e coloca os povos não-europeus numa categoria de inferioridade ou de não-humanidade. Apesar da distância cultural e geográfica entre oriente e ocidente, o caso da colonização do Brasil e o discurso que a acompanha não é tão diverso do oriental. Antes de tudo,

somos uma ideia pré-concebida, assim como o oriente o foi/é para o ocidente, “The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences.” (Said, 2003, p. 89)¹³

Assim, na quarta forma da representação da animalidade presente na obra rosiana, a “figure of the animal serves as both a discourse of subjugation but also, potentially, a means of resistance.” (Adkins, 2016, p. 8)¹⁴. O sujeito que representa o *outro*, ou o *subalterno* para seu visitante, também está ameaçado por aquele que o visita. Porém, neste caso, a bestialidade que o indígena expressa funciona também como uma arma contra o branco, “Mecê tá tremendo, eu sei. Tem medo não, ela não vem não, vem só se eu chamar. Se eu não chamar, ela não vem. Ela tem medo de mim também, feito mecê...” (Rosa, 2015, p. 164). O embate narrado remete a um trauma social causado pela colonização do Brasil, onde indígenas e povos africanos foram subjugados de maneira violenta e cruel, imagem que perdura na memória do povo brasileiro e tem consequências reais em nossa sociedade.

Por outro lado, como foi mencionado, a animalidade do personagem não se restringe somente ao discurso de como ele é percebido enquanto *outro*, mas abrange também a sua animalidade real. Por suas ações e preferências, Beró possui um comportamento animalesco intrínseco. O personagem estabelece uma relação territorialista com sua casa, porém não se trata somente da materialidade da posse, mas também de questões corporais que remetem à animalidade intrínseca do personagem, “Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro...” (Rosa, 2015, p. 157). Ele atribui à sua solitude o afloramento de sua animalidade, algo que ele denomina como sendo um *saber das onças*, que caracteriza um grau de parentesco por semelhanças.

13 “O Oriente foi quase uma invenção europeia e tem sido um lugar de romance, seres exóticos, de memórias e paisagens evocativas e experiências extraordinárias desde a antiguidade” (SAID, 1995, p. 89, tradução própria)

14 “figura do animal serve ao mesmo tempo como um discurso de subjugação, mas também como uma possível forma de defesa” (Adkins, 2016, p. 8, tradução própria)

Aqui, roda e roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente vê não, não pode. Ih! tanta coisa... Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Sei só o que onça sabe. Mas, isso, eu sei, tudo. Aprendi. Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. (Rosa, 2015, p. 162)

Assim, para o personagem, essa animalidade intrínseca aflora por conta da privação da interação social e também por conta da sua aproximação do mundo natural, abrandando os limites entre humano e animal. Beró faz uso da palavra para contar sua história e em sua narrativa, não existe demonização da animalidade que possui em si e nem nos outros. Pelo contrário, ele vê beleza nessa sua relação de *parentesco* com as onças e vergonha de um dia ser sido “tigreiro”. Apesar de a animalidade estar sempre presente no personagem, ele garante que não é sempre que ela é aparente, “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – espelhim, será? Eu queria ver minha cara...” (Rosa, 2015, p. 165)

A ambiguidade de “Meu tio o iauaretê” se dá na maneira como Guimarães Rosa trabalha a questão da animalidade. Da mesma forma que o autor insere a animalidade em um contexto que remete à colonização e à questão do discurso imperialista sobre os nativos serem *inumanos*, ele também nos apresenta o outro lado, o da animalidade como característica intrínseca ao ser. A obra rosiana se mostra então ainda mais complexa, pois “Meu tio o iauaretê” permanece sendo um conto enigmático devido ao seu caráter ambíguo e de grande complexidade linguística.

A Confissão da Leoa

Em *A Confissão da Leoa* (2012), Mia Couto cria uma narrativa que lida diretamente com a presença da animalidade no ser-humano, fato que legitima o caráter dualístico do indivíduo. O romance, dividido em duas vozes narrativas – a de Mariamar e a do caçador de leões Arcanjo Baleiro –, retrata

uma série de ataques de leões à aldeia Kulumani, localizada ao norte de Moçambique. As vítimas dos ataques, são somente mulheres cuja história de vida as retrata como oprimidas e violentadas pelo mundo masculino e pelas tradições locais.

Os ataques à aldeia Kulumani mantêm uma certa aura insólita ao longo do romance. Durante a maior parte da narrativa, não é possível dizer ao certo se os leões são reais ou se são uma metáfora para os homens da aldeia, que agem como predadores em relação às mulheres, como evidencia a fala de Hanifa Assulua, uma das personagens principais: “Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua vó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas.” (Couto, 2012, p. 43). O texto traz inúmeras considerações que revelam o quão opressor é o mundo masculino, pois Kulumani é retratada como uma sociedade orientada pelo patriarcalismo e pela tradição. A narrativa é inteiramente marcada pela dominação e pelo silenciamento das mulheres da aldeia, a sociedade moçambicana assim como ilustrada por Mia Couto é “opressora e sexualmente aniquiladora” (Gomes e Adolfo, 2014, p. 3). É possível perceber que as mulheres de Kulumani são levadas a agir de forma como se quisessem apagar a própria existência, tornarem-se invisíveis.

Em seu diário, Arcanjo Baleiro observa essa tentativa de apagamento de Hanifa Assulua, mãe de Mariamar e de duas das vítimas dos leões, “Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assulua está varrendo, lavando, limpando, aquecendo água sem nunca não pronunciar palavra” (Couto, 2012, p. 102). Este movimento de apagamento de si mesmas faz com que as mulheres procurem maneiras alternativas de expressarem a sua própria natureza. Para alguns pesquisadores, como Celina Gomes e Sérgio Adolfo (2014), o efeito da tradição na dinâmica social Kulumani tem um papel fundamental na inserção da animalidade presente nas personagens da obra, pois é ela que move as personagens mulheres a encontrarem seu animal interior e se rebelarem contra o sistema assim como é estabelecido. De fato, a tradição permeia a tessitura do texto e está presente nas ações dos personagens.

Mia Couto, em conferência proferida em Maputo em 2008¹⁵, trabalha com a noção de multiculturalidade em Moçambique e na presença da tradição como sendo o elo que conecta a nação moçambicana em suas diferenças: “Fala-se muito de Moçambique como mosaico multicultural, mas, no fundo, constantemente nos fazem lembrar que a única raiz da nossa moçambicanidade é a tal tradição” (Couto, 2011, p. 86). A tradição está tão visivelmente enraizada na sociedade moçambicana, que ela passa a ser um forte elo mesmo entre os diferentes povos e aldeias. Tanto a tradição, quanto a animalidade presente no texto estão essencialmente relacionadas à condição das mulheres em Kulumani. É a tradição que movimenta e dá continuidade à aniquilação das mulheres dentro da sociedade, é a tradição que as transforma em mercadoria a ser vendida por sua força de trabalho e capacidade produtiva. O trecho abaixo demonstra na prática como a relação entre homens e mulheres ocorre na sociedade moçambicana tradicional.

Além de não serem consideradas pessoas e não terem direito à fala, as mulheres eram mercadorias graças a duas características principais: sua força de trabalho, que poderia ser utilizada pelos seus “donos”, e sua capacidade procriadora, na medida em que criaria novos seres para o trabalho. Por isso a existência do **lobolo**, quantia paga à família da mulher, para assegurar o controle do potencial produtivo e reprodutivo. A partir do momento em que o homem paga o lobolo à linhagem da mulher, ela e seus filhos passam a ser propriedades da família do marido (Guimarães e Tutikian, 2014, p. 3).

É possível ver neste comportamento um padrão subjugador que é tipicamente motivado pela necessidade de dominação daquele que é “mais fraco” ou que representa o “outro”: o desconhecido. Este padrão subjugador se repetiu e se repete ao longo da história do mundo, podendo ser direcionado aos indígenas, aos afro-descendentes, às mulheres de todas as raças e também aos animais. Este conceito também está associado ao **discurso do subalterno** descrito na seção anterior, onde o padrão subjugador, ou seja, aquele que determina o “valor” das raças, gêneros e espécies e dá

15 Ensaio publicado no volume E se Obama fosse africano? (2011)

liberdade aos indivíduos ou grupos dominantes para agir com violência contra aqueles que representam **o outro**.

No caso da relação entre homem e mulher, assim como é descrita na obra de Mia Couto, parece existir um medo por parte dos homens em relação às mulheres, como se elas escondessem uma força intrínseca que pode se manifestar em suas atitudes cotidianas e também através do sexo. Em *A Confissão da Leoa*, Mariamar descreve em seu diário a cena após a morte de Silência – nome sugestivo e que fortalece a ideia de silenciamento do sexo feminino –, assim como a reação de Hanifa Assulua, sua mãe, e sua negação à tradição Kulumani. Por causa de sua dor e na tentativa de ir contra o que diz a tradição, Hanifa pede ao marido, Genito Mpepe, que faça sexo com ela. No entanto, Genito recusa a esposa por respeito à tradição e por medo das consequências de suas ações, caso concordasse em quebrá-la.

- Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja.

- É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo. (...)

Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gêmeas, ela deixou de pronunciar palavra. De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:

- Você está viva, Hanifa Assulua? (Couto, 2012, p. 20)

Hanifa, no entanto, mesmo com a recusa do marido “se entregou a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse” (Couto, 2012, p. 21), pois necessitava ir contra a tradição imposta e, também, aliviar a dor da perda através do prazer sexual. Existe, portanto, em Kulumani uma sapiência dividida por seus habitantes. Todos os personagens sabem que existem aspectos relevantes de suas vidas que são regidos não pelas leis da terra, mas por forças que vão além da superfície de suas existências. A tradição é tão importante dentro dessa sociedade, pois ela também faz um ponte com os ancestrais que devido a sua extrema importância dentro do clã familiar, permanecem vivos mesmo após sua morte.

É o caso de Adjiru Kapitamoro, o *mweniekaya* da família de Mariamar e Hanifa Assulua, ou seja, o falecido ancestral que continua influente. Mesmo após sua morte, Adjiru continua aconselhando Mariamar ao longo de suas

crises e quando passa por momentos de dificuldade. Assim, podemos perceber a força e o alcance da tradição na obra de Couto. É para rebelar-se contra a tradição e o patriarcado, para desoprimir a si mesma e todas as mulheres de sua aldeia e das aldeias vizinhas, que Mariamar torna-se leoa e quem realmente faz as vítimas de Kulumani. A personagem se metamorfoseia para então adquirir a força e o instinto que a levam a proteger as suas semelhantes.

Portanto, o discurso do subalterno e animalizador presente na obra de Couto, é proveniente do comportamento dominante dos personagens masculinos sobre as mulheres da tribo Kulumani. As mulheres são vistas como seres de sub-valor e, portanto, passíveis de domínio por parte dos homens. A resposta a esse comportamento autoritário e diminuidor masculino é a metamorfose animal feminina, que tem como objetivo principal a extinção das mulheres da aldeia. Pela lógica do texto, com essa atitude, as mulheres da aldeia passariam a não existir, tornando impossível para os homens a disseminação de sua espécie e invalidando a premissa do patriarcado.

Conclusão

As obras “Meu tio o Iauaretê” e *A Confissão da Leoa* são originárias de nações diferentes, mas que possuem muitos pontos em comum, um deles sendo a literatura. Tanto a obra de João Guimarães Rosa, quanto a de Mia Couto possuem aspectos semelhantes quanto à maneira como trabalham a animalidade no ser-humano. Ambos criam narrativas em contextos isolados das grandes cidades, propiciando uma maior aproximação por parte dos personagens com o mundo animal. Da mesma forma, também por conta do isolamento da cidade, as obras refletem sobre a dicotomia moderno *vs* primitivo.

A concepção do mundo animal e do humano vem sendo feita, com algumas exceções, através da oposição. O modelo cartesiano de estabelecimento da superioridade do pensamento humano em oposição ao do animal; a concretização da máquina antropológica, assim como descrita

por Agamben, na ciência e nas artes, e a predominância do pensamento humanista, trabalharam para que o animal sempre fosse visto como um representante da alteridade máxima e incompreensível quanto posto em relação ao ser-humano. É, portanto, desta tradição que o discurso do subalterno animalizador cria forças para ser perpetuado através da subjugação psicológica, da violência e suas muitas outras formas de dominação do outro.

Os textos escolhidos para análise representam uma pequena parcela de obras literárias que dão voz ao subalterno, criando um espaço para revisitação de uma história que silencia e violenta. No conto de Rosa, o indígena ganha voz e capacidade de reagir à investida de seu oponente branco mesmo que em vão; já no romance de Couto, a mulher ganha força ao incorporar a força do animal para expressar seu repúdio ao comportamento masculino centralizador. Assim, ambas as obras estabelecem um diálogo complexo entre si, por vias da animalidade e da resistência.

REFERÊNCIAS

ADKINS, Peter. *Beastly Lives: Animality and Postcolonial embodiment in Jean Rhys's Voyage in The Dark*. *Litterae Mentis*, vol. 3 Fear, 2006, p. 7-29.

AGAMBEN, G. *The Open: man and animal*. Transl. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2004.

COUTO, M. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, M. Despir a voz. In: _____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 86-91

GUIMARÃES, T.T.; TUTIKIAN, J.F. A representação da mulher em *A Confissão da Leoa*. In: *XIV Abralic*, 2014, Universidade Federal do Pará, Belém, Anais eletrônicos. ISSN: 2317157X

GOMES, C. ADOLFO, S. Da negação do status de mulher à manifestação de uma identidade felina: as críticas a uma tradição cultural em *A confissão da leoa*, de Mia Couto. *Revista Escrita*, Nilópolis, v. 5, 2014.

ROSA, J.G. Meu tio o iauaretê. In: _____. *Estas Estórias*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 155-190

PARRY, Benita. Problems in Current Theories of Colonial Discourse. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Postcolonial Studies Reader*. London, Routledge, 1995.

SAID, Edward. Orientalism. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Postcolonial Studies Reader*. London, Routledge, 1995.

SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern speak? In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Postcolonial Studies Reader*. London, Routledge, 1995.

A SAGRAÇÃO DO HOMEM EM MANOEL DE BARROS E ANTONIO VIEIRA

Paulo Benites¹⁶

RESUMO: Neste trabalho, busca-se percorrer a obra de Manoel de Barros centrando o olhar na visão de homem que o poeta constrói. Nesse ponto, é notável a relação com a obra de Antonio Vieira. Manoel de Barros, em sua poética, apresenta a temática e a visão do homem como um ser racional em contraste com uma visão das criaturas sensitivas, vegetativas e insensíveis, apresentadas, também, por Vieira. Há, como uma questão mais profunda na poética de Manoel de Barros, uma dimensão e uma razão político-social da poesia, dimensão que será encarnada na criação poética das criaturas que habitam seus poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Homem; Retórica; Manoel de Barros; Antonio Vieira.

ABSTRACT: In this paper, we seek to traverse the work of Manoel de Barros by the look on the vision of man that the poet builds. At this point, it is remarkable the relationship with the work of Antonio Vieira. Manoel de Barros, in his poetry, presents the theme and vision of man as a rational being in contrast with a vision of the vegetative and sensitive creatures, insensitive, presented also by Vieira. There is, as a matter deeper into the poetics of Manoel de Barros, a dimension and a social-political reason of poetry, dimension that is embodied in the poetic creation of creatures that inhabit his poems.

KEYWORDS: Man; Rethoric; Manoel de Barros, Antonio Vieir.

Introdução

Para introduzir a questão central que este trabalho pretende discutir, é preciso mencionar, estrategicamente, o relacionamento literário entre Manoel de Barros e Padre Antonio Vieira.

Vieira é uma referência explícita e recorrente na obra de Manoel de Barros. Para além dessa referência constante, destaca-se uma questão de

¹⁶Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

admiração e mesmo de deslumbramento com o qual Manoel de Barros refere-se à Vieira:

Sou fanático pelo padre Antônio Vieira. Li todos os livros dele e estou relendo agora. Não sei gramática. Aprendi a escrever lendo Vieira. Porque ele escrevia numa harmonia total. Tenho hoje também grande admiração pelo Guimarães Rosa, que modificou a língua portuguesa do ponto de vista linguístico. A minha sedução pelo Vieira é a mesma que tenho pelo Guimarães Rosa. Eles são transformadores da língua portuguesa, são criadores (Barros, 2013).

Esse mesmo fanatismo de Manoel de Barros por Vieira já se fazia presente quando da primeira fase de sua vida. Ainda jovem, estudou em um colégio interno no Rio de Janeiro e os padres davam-lhe livros para ler. Dessa época Manoel de Barros relata:

Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar as frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! (Barros, 1990, p. 324).

Além dessas *conversas por escrito*, epíteto dado por Manoel de Barros às suas entrevistas, em que revela-se a admiração e leitura de Pe. Antonio Vieira, há poemas em que o grande orador jesuíta aparece figurado. Note-se o poema “Parrede”, das *Memórias Inventadas*:

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
- Corrumbá, no parrede!
Meu castigo era ficar defronte a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu para decorar o sermão da Sexagésima
de Vieira.
- Decorrar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
embevecido.
E li o Sermão inteiro.

Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão.
– Corumbá, no parrrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
Decorei e li o livro alcandorado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras.
Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
Ficar no parrrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
das paredes. (Barros, 2008, p. 27)

Neste poema o eu-lírico, em um tom autobiográfico, relata sua adolescência no colégio interno e seu castigo após cometer os pecados solitários. Fora por meio dos castigos que o eu-lírico toma conhecimento dos sermões de Pe. Antonio Vieira e aprende *a gostar do equilíbrio sonoro das frases*.

Como se vê, ora em conversas por escrito, ora em poemas, a figura de Vieira aparece constantemente na poética de Manoel de Barros. Sempre como uma fonte rica de conhecimento e renovação da língua. Diante do exposto resta questionar-se o porquê da escolha de Padre Antonio Vieira? Dito de outro modo, parece importante para a compreensão da poética de Manoel de Barros questionar-se pelo fundamento dessa admiração e fanatismo incontestes.

De início, pode-se aventar que Manoel de Barros vale-se de uma visão mítica de Vieira, que por sua vez, está ligada a uma longa tradição advinda da Literatura Portuguesa e no avançar dos tempos cria um constructo de Vieira para a compreensão da própria Língua Portuguesa.

Seguindo esta linha de pensamento Vieira perfila como uma voz profética, isto é, um ideal de pensamento que coaduna em uma visão mítica do universo e da língua. Neste ponto destaca-se a fonte de maior relevância da tradição do pensamento português que consagra esta visão, sem compromisso com a exaustão de exemplos.

Fernando Pessoa ao comentar alguns autores portugueses diz: “Antonio Vieira é de fato o maior prosador – direi mais, é o maior artista – da língua portuguesa” (Pessoa, 1974, p. 343). Em sua obra *Mensagem* dedica-lhe um poema inteiro no qual constam os seguintes versos:

O céu strella o azul e tem grandeza.
Este, que teve a fama e à glória tem,
Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também.
(Pessoa, 2016, p. 40, grifo nosso)

Para não avançar em um excesso de citações é preciso lembrar de mais uma, momento no qual Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, após uma tentativa de busca pelos sentimentos que o arrebataram depois de ler os textos de Vieira, faz a seguinte conclusão: “Minha pátria é a língua portuguesa” (Pessoa, 1982, p. 16-17), e além, ainda pela voz de Bernardo Soares, diz que a leitura de Vieira o “faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida” (Pessoa, 1982, p. 16).

Logo, o ponto nevrálgico no qual Fernando Pessoa coloca Vieira reside no espaço vívido da língua. Sabendo da postura poética-messiânica de Vieira e Pessoa, esta língua é única: é o reino da língua portuguesa. Por isso o fato de Pessoa consagrar Vieira como o *Imperador da Língua Portuguesa*. Avançando nesse argumento, um olhar para a postura de Fernando Pessoa revela a arquitetura deste posicionamento:

Há uma busca por um império cultural-espiritual com sede portuguesa e para isso depende-se de uma “língua apta para isso, isto é: a) rica; b) gramaticalmente completa; c) fortemente nacional; (Pessoa, 1979, p. 229);
Há a necessidade de haver uma expressão cultural, para tanto, uma língua que seja “mais capaz de exprimir” tal expressão, a ponto de se alcançar uma unanimidade na qual “poder-se-á dizer o que não pode dizer-se nas outras...[línguas]” (Pessoa, 1979, p. 228);

Tal postura pessoana não se pretende uma discussão linguística, propriamente, antes, uma visão de língua pautada em um anseio nacionalista. Assim, tem-se em Vieira aquele que consagrou, tanto do ponto

de visto linguístico quanto do político, com a perfeição esperada, a realização desta língua.

Para Alcir Pécora, aguçado crítico e observador desta construção de Vieira como imperador da língua portuguesa, há uma razão cabal para que a leitura do “Avisos”, na obra *Mensagem*, em ordem (Bandarra, Vieira, Pessoa) “não [possa] pode ser vista numa sucessão temporal, mas numa espécie de andamento em que essa sucessão sustenta uma concretização das condições do Império: Vieira acrescenta ao Desejo português encarnado em Bandarra os requisitos linguísticos, e Pessoa será aquele que, em princípio, (...) irá ilustrá-la de ‘gênio universal’” (Pécora, 1986, p. 175).

Após esta digressão para compreender como há na tradição da língua portuguesa um espaço dedicado a Vieira como aquele que soube realizar com perfeição, do ponto de vista linguístico, uma língua imperial, ou seja, uma língua única, capaz de agrupar um sentimento cultural e espiritual (que em Vieira significa a consumação do Quinto Império; em Pessoa a consumação da cultura portuguesa;) volta a primeira hipótese deste texto: Manoel de Barros vale-se de uma visão mítica de Vieira, que por sua vez, está ligada a uma longa tradição da Literatura Portuguesa, quiçá nas Literaturas de Língua Portuguesa, que criaram este constructo.

Todavia, na visão da obra de Manoel de Barros é preciso questionar-se qual a importância da língua para Manoel de Barros? E qual a relevância de Vieira dentro dessa língua e dentro do projeto estético de Barros? Percorrendo tais questionamentos, apresenta-se um percurso a ser pensado e discutido para validar a pertinência dos questionamentos.

No recorte da leitura aqui proposta, busca-se mostrar a visão de homem construída na poética de Manoel de Barros. Nota-se uma criação poética na qual a visão de homem comunga com os seres vegetais, animais e insensíveis. Há uma tensão poética entre o racional e o irracional, de modo que a relação entre os seres vai assumindo uma dimensão política à medida que a poesia os consagra.

Descomparando: a sagração do homem em Manoel de Barros e Antonio Vieira

Em um contato com a obra de Padre Antonio Vieira há que se mencionar o fato de que parte das leituras incorrem em equívocos anacrônicos. Alcir Pécora chama atenção para esse fato ao mostrar que há imagens que se criaram em torno de Vieira, imagens que são reproduzidas sem uma crítica mais acurada, diz ele: “[...] imagens que são fruto de distorções muito grosseiras e fáceis de recusar [...]” (Pécora, 2008, p. 34). Essas relações se dão, ainda segundo Pécora, “sobre bases largamente anacrônicas, isto é, em torno de formulações que parecem incapazes de interrogar o seu objeto a partir de um tempo passado que seja mais do que pura arbitrariedade de sua enunciação” (Pécora, 2008, p. 34).

Neste ponto, percebe-se um diálogo com uma ideia formulada pelo crítico João Adolfo Hansen, em seu estudo sobre Gregório de Mato e a literatura colonial do século XVII: “O passado é uma ficção do presente, ponto evanescente, mas não arbitrário de sua enunciação” (Hansen, 1989, p. 29).

Ambas as formulações apontam para um certo cuidado teórico ao lidar com um autor ou obras do passado. Em se tratando de Antonio Vieira mais ainda, pois é um autor que assenta todo seu discurso na relação com a tradição, as circunstâncias epocais, as produções históricas de sentido e tudo o mais que denote elementos situacionais de seu momento. Vale mencionar que um dos mais importantes mitos culturais da nação portuguesa fora formulado por Vieira, o mito do *V Império*, diga-se de passagem. Para se compreender a visão profética e a organização do discurso de Vieira há que se levar em conta a especificidade de sua formação, de seu momento, assunto que não será explorado aqui.

Menciona-se o fato dos anacronismos, pois é na tentativa de furtá-los que pode se pensar a ideia de homem na obra de Vieira. Levar-se-á em conta as situações epocais da produção de Vieira para apreender uma visão de homem como um ser racional, ainda que seja superficial no decurso deste texto. Todavia, acredita-se que tal visão é a base na qual Manoel de Barros articula poeticamente os seres em seu projeto estético.

Para a discussão aqui proposta tem-se como ponto de partida um dos sermões mais conhecidos de Vieira, o *Sermão da Sexagésima*. “Este sermão pregou o autor no ano de 1655 vindo da Missão do Maranhão, onde achou as dificuldades que nele se apontam: as quais vencidas, com novas ordens Reais voltou logo para a mesma Missão” (Pécora, 2014, p. 29).

O Sermão em questão coloca em destaque o próprio ato do discursar. Isto seja, o orador se atém na própria composição do sermão e passa a examinar os três elementos essenciais (os 3 concursos, segundo Vieira), ao seu crivo, essenciais para a apreensão da palavra divina. Ao longo do Sermão são apresentados cada um dos três elementos, Graça, pregador e ouvinte, e passam, cada um deles, por um exame. O objetivo do pregador é apontar qual dos três não tem a eficácia necessária na reforma dos cristãos.

Partindo da parábola do semeador, retirado do Evangelho de Lucas: “Saiu o semeador a semear a sua semente [...] A semente é a palavra de Deus” (Bíblia, 2017, p. 252-253), o Sermão faz a analogia do Semeador bíblico com o Pregador.

Vieira, ao arquitetar retoricamente esta analogia, vai aos poucos evidenciando o trabalho do semeador/Pregador. Citando ainda a Parábola ele retoma a seguinte passagem:

E enquanto ele semeava, uma parte da semente caiu à beira do caminho, foi pisada e os pássaros do céu comeram-na. Outra caiu sobre a rocha e, depois de ter germinado, secou por falta de umidade. Outra caiu no meio dos espinhos, e os espinhos, crescendo com ela, sufocaram-na. Um outra caiu em boa terra e, uma vez nascida, deu fruto centuplicado (Bíblia, 2017, p. 252).

A partir da citação da Parábola nota-se a argumentação de Vieira:

Ora vede como todas as criaturas do mundo se armaram contra esta sementeira. Todas as criaturas quantas há no mundo se reduzem a quatro gêneros: criaturas racionais, como os homens; criaturas sensitivas, como os animais; criaturas vegetativas, como as plantas; criaturas insensíveis, como as pedras; e não há mais (Vieira, 2014, p. 30).

Neste ponto percebe-se – ainda que seja necessário estabelecer uma relação mais ampla com toda a obra de Vieira – uma primeira visão de homem, qual seja, as criaturas racionais.

Um pouco adiante, ainda na costura da visão das criaturas que habitam este mundo e estão passíveis de frutificar a semente de divina, Vieira cita o Evangelho de Marcos (16:15) “E disse-lhes: ide por todo o mundo, pregai o evangelho a toda criatura”. Após, menciona as criaturas degeneradas:

Como assim Senhor? Os animais não são criaturas? As árvores não são criaturas? As pedras não são criaturas? Pois não os Apóstolos de pregar às pedras? Não de pregar aos troncos? Não de pregar aos animais? Sim: diz S. Gregório, depois de Santo Agostinho. Porque como os Apóstolos iam pregar a todas as nações do mundo, muitas delas bárbaras e incultas, haviam de achar os homens degenerados em todas as espécies de criaturas: haviam de achar homens brutos, haviam de achar homens troncos, haviam de achar homens pedras (Vieira, 2014, p. 30).

Neste ponto do Sermão de Vieira encontra-se a argumentação em favor do Pregador, ou seja, o único responsável por transmitir a palavra divina. Caso a tarefa de reformulação dos fiéis esteja falha, isso se deve ao fato de que o Pregador está dando vazão às suas paixões em vez de construir um discurso pleno na Palavra.

Sua tarefa é fazer com que seu discurso alcance as criaturas degeneradas, presentes em nações bárbaras e incultas, como os homens pedra, tronco e brutos. Na visão de Vieira a sagração do ser racional, o homem homem, dá-se à medida que este frutifica a palavra divina. O estado do homem ao encontrar-se como criaturas insensíveis, vegetativas, ao ver-se em estado de homem pedra e homem tronco, é momentâneo e passageiro, desde que essas criaturas se transformem em campos frutíferos para cultivar a semente divina e alcancem a sagração.

Tal posicionamento faz parte de um escopo arquitetado de forma objetiva. Faz parte de uma visão sacramental na qual Vieira está formado. No universo linguístico de Vieira, arquitetado em seus sermões, é possível notar três dimensões: “teológico, político e retórico”. O primeiro “só se concebe

como análogos diferidos, causas segundas da Causa Primeira promotora da sua significação e sentido providencialista” (Hansen, 2008, p. 16);

Depois, o caráter político dos sermões de Vieira em que “suas ações só se concebem escalonadas segundo o eixo natural e racional da hierarquia, que as exige como harmônica e concordada paz da amizade das partes pelo todo [...]” (Hansen, 2008, p. 16). E, por último, a dimensão retórica, cuja “ação só se concebe nos dois sentidos do verbo especular, como memória que espelha elencos de casos exemplares da Escritura e dos eventos pátrios, numa invenção e disposição decorosas, porque autorizadas, que os especulam com queda, com caso e com cadência de alegoria factual e seus ornatos de alegoria verbal” (Hansen, 2008, p. 16).

As dimensões *política* e *retórica* são as responsáveis pela base articulatória de sentidos e eficácia dos sermões. Vale aqui ressaltar que são dois expedientes imersos na sua vocação de falar do divino, aquilo que Alcir Pécora (2008) chamou de *sacramentalidade*. Afora este contexto específico no qual o discurso de Vieira está imerso, para usar um termo da sacramentalidade, política e retórica associam-se à dimensão estética. Contudo, no universo sacramental de Vieira, a dimensão estética não vale mais do que “efeito e multiplicação cujo sentido e causa não é o código linguístico ou gosto literário, mas a manifestação da vontade divina entre os homens” (Pécora, 2008, p. 35).

Na visão de Vieira, a dimensão estética está a bem da verdade divina. Logo, todo o conhecimento linguístico que detém, sua mobilização na história, na vida, se tornam eficazes partilhar o significado do divino e da hierarquia da monarquia. E por extensão, a visão de homem que se constrói relaciona-se com este contexto, uma criatura cujas paixões devem inclinar-se em detrimento de sua razão.

Articulando a visão de homem em Vieira com aquela presente em Manoel de Barros, há o fato de Barros valorizar em sua poesia os trastes, entendidos aqui como uma figura metonímica de todos os seres insignificantes da obra de Manoel de Barros. Ao criar, por assim dizer, uma poética do traste, Manoel de Barros eleva o ínfimo ao grau do divino, ao contrário de Vieira que coloca o divino próximo ao chão. Nesse sentido, são

dois escritores que trabalham com figuras retóricas que tencionam a relação dos seres do chão com o Ser Divino.

Manoel de Barros trabalha de modo alegórico com as figuras do traste. Diante desse problema é possível questionar se terá sido em Vieira que Manoel ouviu pela primeira vez falar nessas criaturas? Há, como uma questão mais profunda na poética de Manoel de Barros, uma dimensão e uma razão político-social da poesia, dimensão que será encarnada na criação poética das criaturas que habitam seus poemas. Seja o homem racional, ora em contraste com os seres e criaturas sensitivas, vegetativas e insensíveis, ou em comunhão com elas, a poesia de Manoel de Barros não se dá como uma poesia de revolta.

Ademais, na obra de Manoel de Barros, assim como no universo adâmico de Vieira, a poesia cumpre um papel de vanguarda na sociedade. Ou seja, a poesia, no caso de Manoel de Barros, e a oratória, no caso de Vieira, são procedimentos linguísticos que lidam justamente com os mesmos dogmas, desmandos e injustiças aos quais se revoltam, pois acreditam ser a língua um bem universal, um repositório mais profundo que desconstrói os conceitos criados pelos dogmas. O poeta, ao contrário, é aquele que vai a busca das “pré-coisas”; é quem anseia encontrar o murmúrio, o que está antes da oralidade que conhecemos. Em Manoel de Barros a atividade de escovar as palavras está na descoberta da “despalavra”, a palavra Fontana, a origem.

O universo adâmico em que Barros está inserido é mencionado a partir da gênese da linguagem: “No descomeço era o verbo” (Barros, 1993, p. 15). Nesse poema, d’*O livro das Ignorâncias*, há a referência do mito religioso da criação do mundo.

A palavra Fontana, em Barros, apresenta-se como um conceito para sua poética. No poema “Miró”, da obra *Ensaios fotográficos*, Barros anuncia que é preciso “atingir a expressão fontana” (Barros, 2003, p. 29). A “expressão Fontana”, criada a partir da construção imagética de um personagem pintor/poeta, como Miró, revela que o pendor poético deve primar pela “pureza de não saber mais nada”/ “de esquecer os traços e as doutrinas/que aprendera nos livros” (Barros, 2003, p. 29).

Para a pesquisadora e estudiosa da obra de Manoel de Barros, Kelcilene Grácia-Rodrigues,

a expressão de Barros “Fontana”, constitui um arcaísmo, com o significado hodierno de fonte, origem, causa, princípio [...]. A busca primordial da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto dos novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter sentido novo, pois usar o que já está acostumado é impedir que a poesia surja (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 115-116).

Logo, buscar a visão de homem em Manoel de Barros deve ser um exercício de retorno aos primórdios. Trata-se de um exercício de buscar o Outro. Na obra *O Livro das Ignorâncias*, de 1993, há o seguinte poema:

X

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio. Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer bóia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em Março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia - e demos no pé.
(Rogaciano era índio guató e me contou essa cosmologia)
(Barros, 1993, p. 97)

Nesse poema é possível notar a narração de uma cosmologia advinda da visão de Rogaciano, índio guató. Há, de início, uma relação intertextual com a visão bíblica. Como mencionado há pouco no verso “No descomeço era o verbo”, no poema X, de “Mundo Pequeno”, terceira e última parte d’ *O Livro das Ignorâncias*, há uma distorção da visão de nascimento do mundo, que se deu em verbo.

É importante destacar que essa nova cosmologia se dá a partir de uma visão comungante entre os seres. Ao negar o alfabeto, o eu-lírico que narra a nova cosmologia nega o verbo, que por sua vez era a palavra de

Deus. Recuperando Vieira, nega-se a semente, por assim dizer. O universo de Manoel de Barros nasce em água, luz, árvore e largatixa.

A atitude de negação do poema não é no todo uma visão apocalíptica. Nota-se uma dessacralização do Criador, a Causa Primeira, em detrimento da sagração dos trastes, dos ínfimos. Logo após a gênese do poema de Manoel de Barros, aparecem, lado a lado, o homem e a garça na beira do rio. Trata-se de uma visão de comunhão entre os seres.

No poema nota-se a inversão da lógica, uma espécie de correspondência de coisas diferentes, como disse outrora o poeta Cláudio Willer (2013) ao associar Manoel de Barros a Charles Baudelaire. Vale ressaltar, por exemplo, o soneto “Correspondências”, de *As Flores do Mal*, poema marcado pelas sinestésias, no diálogo com Barros.

O exercício do menino, no poema acima, de “escutar o verme de uma planta”, é, de fato, uma correspondência de coisas diferentes. Nota-se uma tensão entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o mundo das coisas. A visão que o poema deixa transver, para ficar em um termo caro a Manoel de Barros, é uma visão da confusão entre os seres, um processo de transfazer a natureza das coisas, um processo de mesclar os sentimentos numa tentativa de fuga da contradição mais dicotômica de nossa existência: sujeito e objeto:

Se admitirmos uma contradição profunda entre o sujeito e o objeto, o nosso mundo interior, dos sentimentos, dos pensamentos, das ideias, do desejo, dos sonhos, enfim, de tudo que compreende a subjetividade, e o mundo dos objetos, das coisas que estão aí – é claro que essas instâncias são contraditórias, só não seriam contraditórias na magia onde a subjetividade pode atuar no mundo objetivo –, o que poetas tentam é superar essa contradição para atingir uma nova unidade, uma síntese. E fazem isso através dessa confusão de qualidade da esfera do sujeito e do objeto, das coisas (Willer, 2013, p. 9).

A capacidade de síntese citada por Willer pode ser vista como uma das marcas presentes nos versos de Manoel de Barros. É uma poética completa, construída pelas antinomias, pelos paradoxos, pelas antíteses e oximoros, pelas ambivalências.

Se em Vieira as criaturas devem buscar alcançar a racionalidade, isto é, as criaturas degeneradas dependem do semeador para tornarem-se criaturas

racionais, em Manoel de Barros nota-se as criaturas em um processo de comunhão. Assim, pode-se falar de uma *Teologia do Traste* em Manoel de Barros, isto é, a busca da divindade dos seres menores.

XII

Teologia do traste – Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras. Contou-nos o referido ancião, pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as ruínas do Coreto BOTRAVAM ÁRVORES/OBRAVAM POBRES/MORAVAM SAPOS/TREPAVAM ERVAS/CANTAVAM PÁSSAROS. E, que, ali, o cansaço era muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o guspe-de-taquarizano (Barros, 1982, p. 26).

No poema acima é visível a potência ambivalente da poesia de Manoel de Barros. Cria-se uma espécie de definição das coisas. Ao inventar um manuscrito de 29 páginas, intitulado *Teologia do Traste*, vê-se um espaço em ruínas habitado por um ancião. Esse sujeito, marcado profundamente por uma visão poética, mostra um novo mundo, uma nova unidade de percepção da relação entre os seres e as coisas do mundo. É também uma nova cosmologia, como o caso do índio guató Rogaciano.

Seguindo adiante, após a apresentação do manuscrito *Teologia do Traste* o leitor deparar-se-á com o *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*. É nesse glossário que se pode ver como a visão dos seres está interligado, de modo a criar as correspondências entre eles, entre os sentidos, entre as razões.

No glossário é possível encontrar doze abonações, são elas: Cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, sol, trapo, pedra, árvore e apêndice. Destes, vale ater-se em cisco, poeta e árvore, para cumprir os objetivos deste texto.

Cisco s.m.

Pessoa esbarrada em raiz de parede

Qualquer indivíduo adequado a lata

Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de O CISCO

DE DEUS a São Francisco de Assis

Diz-se também de homem numa sarjeta (Barros, 1982, p. 35)

Neste trecho, chama a atenção, de início, o fato de haver uma transformações dos gêneros. Um glossário transformando-se em poesia. Partindo de uma leitura estilística é possível associar tal transformação a uma noção bastante oportuna, a noção de estilo como desvio. Martins (2000, p.7), a respeito da estilística estudada por Leo Spitzer, afirma que suas reflexões cercam-se dos "desvios da linguagem em relação ao uso comum; uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal provoca um afastamento do uso linguístico normal". A poética de Manoel de Barros pode ser compreendida como uma poética de ruptura, ou de "desvio" frente à poética tradicional; na sua sabedoria lexical, o poeta capta a linguagem do homem comum e, por meio de recursos retóricos, cria a palavra poética para falar das criaturas que o cercam.

Tal dimensão retórica do desvio praticado por Manoel de Barros irmana-se com a definição de J. Dubois: "chamamos retóricos apenas os desvios que visam a 'efeitos poéticos'" (Dubois, 1974, p. 62-63). Ao recordar a entrevista em que Manoel de Barros falava dos "coices na gramática" dados por Vieira, é possível vislumbrar a relação com a noção de desvio, promovido por Barros em sua poética.

O cisco, uma figura insignificante, é definido como uma pessoa, um indivíduo, um homem. O efeito da definição é agregar valor, agregar sentido a algo sem sentido, sem valor. Note-se pelo título de abertura dessa série de poemas, "glossário de transnomações". O processo de realizar essa transnomação abre-se para a construção de novo sentidos, passa-se a estabelecer novas correspondências antes não pensadas.

Ampliando o processo de transnomações tem-se o poeta:

Poeta s.m e s.f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um

Rosto (Barros, 1982, p. 37).

Se o cisco, em seu processo de transnomação, confunde-se como o homem, o poeta, visto como substantivo masculino e feminino, e por que não pensar o “s.m e s.f” em sujeitos, é visto quase como uma coisa. Apesar de ser definido como um indivíduo e um sujeito, ao longo do poema, suas qualificações abrem-se a conotações outras: “enxergar semente germinar”/ “engolir o céu”/ “vazadouro de contradições” são definições que irrompe com o sentido lógico das percepções. No fundo, poeta e cisco são dois seres em profunda relação. Por último tem-se *Árvore*:

Árvore s.f
 Gente que despetala
 Possessão de insetos
 Aquilo que ensina de chão
 Diz-se de alguém com resina e falenas
 Algumas pessoas em quem o desejo é capaz de irromper
 sobre o lábio, como se fosse a raiz de seu canto (Barros, 1982, p. 40)

Tanto cisco quanto poeta caminham para árvore. No processo de transnomação de árvore nota-se o qualificativo de “gente”, “alguém”, “algumas pessoas”. Enquanto em cisco e poeta há um índice de nomear, por meio de um recurso de definições objetivos e definidas, em árvore prevalece o índice dos indefinidos (alguém e algumas) são exemplos de um estado indefinido.

O índice indefinido de árvore permite-lhe agregar e possuir insetos, resinas e falenas, mas também cabe o cisco e o poeta. Nota-se a árvore como uma imagem poética, um símbolo da poesia de Manoel de Barros que resume toda a comunhão dos seres. Pode ser homem, mas pode ser inseto, assim como pode ser um homem-árvore, ou um homem tronco, como em Vieira.

Retomando Vieira, o Padre Jesuíta escrevia em seus sermões um extenso *Índice das cousas mays notáveis*, além de um *Index locorum*, que relacionava as passagens das Escrituras referidas pelos sermões. Alcir Pécora, em 2010, organizou a publicação de *Índice das coisas mais notáveis*, de Antonio Vieira. Segundo Pécora,

a quantidade e variedade das entradas percorre os nomes mais comuns do idioma português do século XVII, sobretudo no tocante ao seu léxico espiritual, caracterizando-o como vocabulário conceitual significativo da língua e das letras portuguesas seiscentistas, sustentado por enorme repertório de abonações (Pécora, 2010, p. 18).

Diante desta variedade e rica apresentação da língua realizada por Vieira, é possível deparar-se com a abonação *Árvore*, assim como em Manoel de Barros: “Deve morrer o homem pelo modo com que morrem as árvores” (Vieira, 2010, p. 61).

Sabe-se bem que a visão de Vieira se assenta fortemente na tradição Aristotélica, que por sua prende-se a um princípio da identidade, da lógica. Interessa menos a formação filosófica de Vieira e mais os desvios linguísticos semânticos para os propósitos deste texto. Na imagem analógica entre homem e árvore, ou nas imagens do homem tronco, tem-se o vislumbre das transnomações de Vieira.

Em Manoel de Barros já é possível notar a consumação do raciocínio analógico, em que uma coisa pode ser outra. A lógica preestabelecida preza pelo princípio da não contradição, de modo que cada coisa é uma em sua particularidade e essência. Na visão poética de Manoel de Barros prevalece o princípio da correspondência, das contradições.

Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo realizar um estudo da obra de Manoel de Barros em sua relação com a obra do Pe. Antonio Vieira. Por meio das teorias comparatistas, o texto discutiu como, na construção de seu projeto poético, Manoel de Barros recebe, assimila e ressignifica a influência de Pe. Antonio Vieira. Para tanto, o trabalho percorreu dois grandes eixos: o primeiro, ligado ao conteúdo poético, isto é, a temática e a visão de homem construída na poética de Manoel de Barros em relação às criaturas pensadas por Vieira em sua teologia; o segundo eixo, de ordem linguística, discutiu a construção da poesia a partir de um expediente estilístico e retórico.

Na poética de Manoel de Barros, a partir dos usos retóricos da palavra, advindo, sobretudo, do universo de Vieira, prevalecem os excessos na composição de paradoxos, antíteses e oximoros. A perspectiva de transnomações, como um recurso de desvio retórico e a criação de imagens de agudeza, como vimos nas novas unidades cosmológicas nos poemas de Manoel de Barros, advém, em certa medida, da teatralização retórica de Vieira.

Todavia, ao pensar o homem e as coisas como um só, em Barros, é uma visão política de compreensão do universo. Segundo o próprio poeta:

Poesia pode ser que seja fazer outro mundo. “Eu sou a videira, vós outros a vara; o que permanecer em mim dará frutos”. Cristo está falando de um mundo novo que ele concebeu. Seu mundo poético, particular, de onde suas palavras nascem unguidas dele. De seus desejos, de sua carga genética milenar, dos Moisés, dos Abraões, dos profetas. Nascerá de sua boca um texto místico, um subtexto carregado de seus eflúvios. Suas palavras se elevarão até o sagrado. Penso que as palavras vindas de um olho anômalo de poeta podem sagrar também a lesma. Podem sagrar a palavra caracóis. E o restolho terá ascensão. A boca estará ardente de chão. E as albas serão ouvidas em conchas. Minha roupa é o musgo. Revestir seres vivos é o sonho do musgo. (Barros, 1990, p. 336)

Manoel de Barros, em sua poética, apresenta-nos a temática e a visão do homem como um ser racional em contraste com uma visão das criaturas sensitivas, vegetativas e insensíveis, apresentadas por Vieira. Veja Barros serve-se do universo criado por Vieira para criar o seu próprio. Há, como uma questão mais profunda na poética de Manoel de Barros, uma dimensão e uma razão político-social da poesia, dimensão encarnada na criação poética das criaturas que habitam seus poemas.

Valorizar o traste é uma tentativa de valorizar a humanidade. Segundo o crítico Adalberto Müller, numa entrevista sobre a obra de Manoel de Barros, é possível perceber que a capacidade de fazer rir de Manoel de Barros fez com que as editoras explorassem em demasia uma imagem de poeta para crianças que só fala da natureza, o que acabou ofuscando o aspecto político da sua obra: “O Manoel de Barros era profundamente político. Não que ele apoiasse candidato A ou B, mas ele vinha de uma formação, não só ligada ao

Partido Comunista, mas de uma leitura mística de Marx [...]Quando Manoel de Barros fala do ínfimo, do descartado, do desnecessário, claro que é político” (Müller, 2016, p. 61 *apud* Kishi, 2016, p. 61).

Portanto, a ideia de transfiguração na poética de Manoel de Barros é uma qualidade que transforma o olhar do leitor frente à realidade. Manoel de Barros enxerga as coisas de um ponto de vista não humano para buscar a humanidade das coisas:

Penso que trago em mim uma pobreza ancestral que me eleva para as coisas rasteiras. Disse uma vez: *Só as coisas rasteiras me celestam*. Procede que a pobreza é bíblica, procede que o ordinário é sagrado – e a desgrandeza é de Deus. Com o canto do sol e das aves o nosso Francisco fertilizava a sua fé. Agora, descomparando: quero fertilizar os meus cantos com as pobres coisas do chão. Sendo que não sou eu que cristianizo as ordinariedades, mas a minha linguagem (Barros, 2003, p. 123)

Há uma dimensão poética na obra de Manoel de Barros que busca um novo olhar para o mundo, que tem como princípio dar voz às coisas. Isso significa se tornar “coisal”, termo caro a Manoel de Barros, uma atitude político-social de sua obra para pensar o ponto no qual homem se funde com a natureza.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *O Livro das Ignorâncias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1993.

_____. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 305-343.

_____. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Em idioleto manoielês arcaico. In: BARBOSA, L. H. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 123- 128.

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BÍBLIA, volume 1: Novo testamento: os quatro Evangelhos. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DUBOIS, J. et al. *Retorica geral*. Sao Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, São Paulo - SP.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. Campinas: Unicamp, 2008.

KISHI, Kátia. Manoel de Barros: ver, rever e transver. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 68, n. 2, p. 60-61, Jun 2016. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000200018&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 26 Nov. 2017.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

PÉCORA, Alcir. Vieira segundo Pessoa. In: *Estudos Portuguesa e Africanos*, número 7, 1986. P. 171-175

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. Campinas: Unicamp, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

_____. Sobre Portugal. Lisboa: Ática: 1979.

_____. Livro do Desassossego. Lisboa: Ática: 1982.

_____. Obra poética de Fernando Pessoa: Volume1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VIEIRA, Antonio. *Índice das coisas mais notáveis*. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2014.

MANOEL DE BARROS E ROBERVAL PEREYR: DA METALINGUAGEM OU DA REFLEXÃO ACERCA DA AUTORIA

José Rosa dos Santos Júnior¹⁷

RESUMO: O trabalho, que por ora se apresenta, objetiva forjar um construto reflexivo acerca das relações metalinguísticas que se erguem no bojo das poéticas de Manoel de Barros e Roberval Pereyr. Pereyr engendra deuses-poemas bêbados, marginais, sem serventia, que nascem nos becos e se metem em encrencas e que são, em última instância, produtos de uma sociedade urbana e excludente na qual o eu-lírico está problemáticamente inserido. Tal nuance – o urbano – se apresenta como um elemento dissonante em relação à poética de Manoel de Barros, por se forjar em um lócus reconhecidamente rural e bucólico, que engendra deuses, para utilizar o termo proposto por Pereyr, andarilhos, idiotas de estrada e em plena comunhão com a natureza. Enquanto o poema de Pereyr estará nos becos, nas ruas tomando cervejas e pulando carnavais, o de Manoel de Barros brincarà, quase sempre, metamorfoseado em pedras, vegetais, bichos, rãs e larvas. O presente artigo encontra-se modulado pelos pressupostos teóricos de Chklovski (1973), Heidegger (1969), Nunes (1992) e Pommier (1987).

PALAVRAS-CHAVE: Lírica; Metalinguagem; Urbanidade, Ruralidade.

ABSTRACT: The present work aims to forge a reflexive construct about the metalinguistic relations that stand in the pockets of Manoel de Barros and Roberval Pereyr poetics. Pereyr engenders drunken, marginal, unhelpful gods-poems who are born in the alleys and get into trouble and who are ultimately the products of an urban and exclusionary society in which the lyrical self is problematically inserted. Such nuance - the urban one - presents itself as a dissonant element in relation to the poetics of Manoel de Barros, by forging in an admittedly rural and bucolic locus that engenders gods, to use the term proposed by Pereyr, wanderers, road idiots and in full communion with nature. While Pereyr's poem will be in the alleyways, on the streets drinking beers and jumping carnivals, that of Manoel de Barros will play, almost always, metamorphosed into rocks, vegetables, bugs, frogs and

¹⁷ Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

larvae. The present article is modulated by the theoretical assumptions of Chklovski (1973), Heidegger (1969), Nunes (1992) and Pommier (1987).

KEYWORDS: Lyrics; Metalinguage; Urbanity; Rurality.

É sabido que vivemos, principalmente no contexto moderno e contemporâneo, em meio a dilemas, os mais diversos e de diversas ordens. Tais dilemas se erguem e advêm da conjuntura que se apresenta e na qual estamos inseridos inexoravelmente. No bosque particular, onde habitam todas as nossas incongruências existem armas que nos são dadas e que nos empurram e encorajam para o combate.

No entanto, em meio à selva habitam feras que, comumente, nos repulsa e nos amedronta. O poeta, ser de palavras, tomado e constituído sobremaneira por elas, vê no verbo um elemento de selvageria e violência. Como já vimos no subcapítulo anterior, o poeta se quer amigo da linguagem, se quer um conhecedor dos protocolos que abrem as portas para o bosque das palavras. A despeito dessa tentativa, a palavra poética se mantém distanciada e não cede aos apelos do autor.

Uma das maneiras de se perceber frente aos dilemas do mundo e os nossos é utilizando a linguagem. A questão mais genuína que assola o trabalho poético é, possivelmente, o trato com o verbo, a chave, o modo de se penetrar no reino das feras. Essa busca é incessante, não há fórmulas prontas, não há conforto. A poesia e a palavra poética encantatória transitam no lugar do meio, se configuram em um elo perturbadamente comunicável, é tecido que se desfia quando se tece, vejamos:

POESIA

É um corte de luz no olho
do cego, um destino acima
do homem.
Tece e desfia o eterno, veludo
na tez dos mortos – despertados.
Encontro de primaveras, a poesia,
enraizada nas lamas, cresce
- nos braços nus do mendigo, na voz
de Joan Baez, no silêncio das janelas

abertas.

É a fome que rompe as eras,
que despe os deuses, que se enovela
no ventre esconso da morte
- e gera:
antídoto nos venenos, revolta nas guerras,
gritos no silêncio; esperas, esperas...
A poesia: braço amorfo indomável
no cerne da terra, na mão que se ergue
desesperada:
espada e forças na mesma espada.

Nela tudo imerge; dela tudo explode:
a poesia é o elo mais definitivo
entre o que é vivo – e o que morre (Pereyr, 2004, p. 211).

Em “Poesia”, o eu-lírico tece uma reflexão, ainda que modulada pelos ditames da imaginação criativa, teórico-crítica acerca do exercício poético. Tal como acontece ao longo dessa obra poética, percebemos, aqui, um tom filosófico e existencial acerca da atividade criadora e uma tentativa de conceituação de tal atividade.

Fugidia por natureza, de acordo com o eu-poético, a poesia se caracteriza, por vias analógicas, como um corte de luz no olho de um cego. Esse cego, em última instância, nós-mesmos, imerso na superficialidade do mundo e das relações, não percebe a singularidade, por falta da disposição anímica, e as explosões recorrentes de poesia no cotidiano e nos espaços conturbados de convivência.

A poesia nos aponta para uma visão outra da vida e do mundo. Calca-se em epifanias que despertam e “limpam” nosso olhar carregado e comprometido com as engrenagens de um mundo anestesiado pelas forças produtivas, mecânicas e técnico-científicas. É como se vivêssemos em um sono e/ou em uma cegueira profunda, volta e meia, desestabilizados pelo lampejo e pela presença iluminadora do poético.

Esse “destino acima do homem” parece indicar a potência da poesia que se reverbera para além da vontade e do desejo humano. Enquanto nós costumamos as malhas do efêmero, do fugaz, ela, a poesia, em um jogo

ambivalente, tece e desfia a tessitura do eterno, daquilo que fica. É ela, a atividade soberana, que nos retira da corrente temporal e nos lança, para sempre, no infindável. O poeta morre, a sua poesia fica. Não é por acaso, que ao lembrarmos dos grandes autores da literatura nacional e mundial, tal lembrança, não raro, aparece acompanhada de sua obra.

O clarão poético, o rasgo de luz acendido pela presença da poesia, mais uma vez aparece nos lugares mais prosaicos possíveis: na lama, nos braços nus do mendigo, na voz da cantora Joan Baez e no silêncio das janelas. Com isso, o eu-lírico nos diz que o mundo é inundado pela poesia, basta sair da zona da cegueira e da esclerose mecanizada dos hábitos.

A poesia, enquanto fome que não se sacia, transmite, ao homem das letras, a eterna necessidade de devorar a palavra. Tais homens famintos, em busca de uma saciedade não encontrada no verbo poético – porque a poesia também é o lugar da fome – romperam eras, despiram deuses e se enovelaram no ventre da morte. Trata-se de uma poesia, como vimos em Pereyr, o teórico, que bebe e incorpora os venenos do seu tempo, para criar, a partir daí, seus próprios antídotos.

Porque fera, a poesia apresenta uma força e um braço indomáveis. Porque sopro, essa força e esse braço são amorfos e se erguem do cerne da terra, do cosmos. Sendo espada, a fortaleza da poesia não reside na mão que a segura e sustenta: a força emana, pois, da própria espada-poesia, num jogo de autossuficiência que lhe confere anterioridade e superioridade em relação ao homem.

É o próprio eu-lírico quem sugere que na poesia tudo imerge e que dela tudo explode. Estamos diante de uma visão do lírico que o coloca num lugar de maternidade, de acolhida e de convergência. Por esse ponto de vista, seria a poesia o elo que constrói a ponte entre o que vive e o que morto está. Trata-se de uma operação básica de toda atividade poética: a conciliação dos opostos e de instâncias separadas, defendida pelo Pereyr teórico como sendo uma das características capital de todo fazer poético.

A seguir, veremos um poema-glossário de Manoel de Barros que intenta conceituar alguns termos recorrentes ao longo de sua obra poética. No entanto, como em um jogo deliberado onde o objetivo é fazer com que os

leitores se percam, em meio aos labirintos da escrita, tais termos não são explicados, como num dicionário, de maneira direta. Antes disso, as conceituações apontam para a beleza conotativa das definições. Vejamos:

GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMAS DELAS (NENHUMAS) OU MENOS

Cisco, s.m.

Pessoa esbarrada em raiz de parede

Qualquer indivíduo adequado a lata

Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de O CISCO

DE DEUS a São Francisco de Assis

Diz-se também de homem numa sarjeta

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite

Produto de uma pessoa inclinada a antro

Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã

Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um

Homem

Designa também a armação de objetos lúdicos com

Emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente

Feitos por crianças pessoas esquisitos loucos e bêbados

[...]

Poeta, s.m e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto.

[...]

Trapo, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome

Deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas

Quem as aves preferem para fazer seus ninhos

Diz-se também de quando um homem caminha para

nada (Barros, 1982, p.35-39).

O título do poema é bastante interessante porque já coloca, antecipadamente, o seu objetivo e a desimplicação com a necessidade de explicar objetivamente os termos que compõem o dicionário. A desconstrução dos sentidos convencionais que cada palavra carrega em si é

um traço marcante do poema-glossário. Dentre os vários vocábulos listados escolhemos os quatro que melhor refletem, no nosso entendimento, as recorrências temáticas da obra poética de Manoel de Barros: cisco, poesia, poeta e trapo.

A insignificância usual do significado da palavra cisco é rasurada, por um lado, mas corroborada quando o eu-lírico o compara a um indivíduo adequado a lata. As similitudes entre um cisco e um homem na sarjeta, de certa forma, apontam para o ideário de uma sociedade pautada no capitalismo, na produtividade, nos lucros e que vê os indivíduos marginais como um cisco ou como a escória de determinada ordem social. No entanto, o eu-lírico subverte essa ordem e aproxima tais categorias de maneira positiva: só se ouve a zoada da brenha, em sua inteireza, se tornando cisco.

Estar fora das engrenagens que impulsionam a vida moderna, nos coloca nas margens e nos “silêncios” necessários para ouvir plenamente as reverberações das vozes que reverberam nas malhas excêntricas da vida e do mundo. Em alguns momentos, a vida nos leva a ser cisco, em outras há uma opção deliberada: “chamou-se O CISCO DE DEUS a São Francisco de ASSIS”. Aqui, os sinais são trocados, o menos se converte no mais. A grandeza do santo consistia em ser pequeno, em ser o pó, em ser reflexo das coisas do alto.

Quando o eu-lírico intenta conceituar o que seria a poesia, ele ratifica o que nossa análise tem nos apontado até aqui. Sua reflexão metapoética afirma que a poesia é um “produto de uma pessoa inclinada a antro” ou “emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados”. Dessa forma, percebemos que a voz poemática não negligencia a vinculação da atividade criadora às formas mais simples, desúteis e ínfimas de estar e de se apreender no e o mundo.

Tomado pelo olhar reflexivo que se engendra no poema, o leitor desse construto poético acaba por construir um olhar-outro acerca do fenômeno literário. Para Manoel de Barros, não importa somente instaurar uma outra sintaxe, uma outra ordem lexical, ele vai além, desestabiliza a visão ocidental, urbana e burguesa de literatura ao forjar um poema que se encosta, em muitos aspectos, na teoria e na reflexão diferenciada do que seja

a poesia. Mobilizando os destroços, as coisas mijadas e cuspidas pela sociedade, o eu-lírico rural, pantaneiro se circunscribe nas malhas do tecido poético e nos presenteia com um novo olhar acerca de sua matéria de poesia.

Tudo isso só é possível porque, nas palavras do eu-poético, o poeta seria aquele capaz de ver semente germinar, por estar interessado em ver aquilo que nasce nas zonas fronteiriças entre a vida e a morte e de ouvir, atentamente, as explosões poéticas silenciosas que as pessoas, imersas no estéril turbilhão da vida, não veem, não ouvem, tampouco julgam existir. Sendo o poeta uma “espécie de vazadouro para contradições”, a ele não interessa autenticar conhecimentos amplamente defendidos pelo senso comum, antes ele se sujeita e se lança na construção de novas formas de percepção que não exclui os contrários, mas que os congrega permitindo, assim, a união dos contrários.

Por fim, a definição de trapo resume a ideia e as conceituações empreendidas ao longo do glossário de transnomações que não explica de forma convencional, como acontece nos dicionários, os termos, mas os embaralha. Estamos diante de uma poesia que reflete os trapos e de um poeta que é o próprio trapo, porque com eles convive numa relação de simbiose vital. O trapo, de acordo com o poema, é aquele indivíduo “que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas/ Quem as aves preferem para fazer seus ninhos”, ou “diz-se também de quando um homem caminha para nada”.

Assim, as imagens poéticas arquitetadas pelo eu-lírico nos direcionam para a presença de um espelho, a definição de trapo é um reflexo, dadas as pistas textuais ao longo da obra, da própria figura do poeta e, por conseguinte, de sua poesia. Afinal, baseados no poema, somente o poeta esbarrado em uma raiz de parede poderia carregar um olhar de água suja, em meios às ruínas e aos escombros. Somente um poeta enraizado na natureza e mimetizado em árvore poderia se doar e ser preferência dos pássaros na construção de seus ninhos. Apenas um ser que se compromete a quebrar a ordem utilitarista das coisas, engendrando uma poesia que, por sua vez, também abala, ainda que simbolicamente, os alicerces do imediatismo, poderia ter como recompensa a caminhada para o nada.

Em suma, Manoel de Barros, em seu glossário às avessas, registra seu pensamento estético sobre o que seja cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, trapo e árvore dentre outros conceitos. Eles são a chave para melhor compreender a abrangência dos termos empregados pelo poeta. Talvez seja um dicionário estético-poético de seu mundo-chão-pantanal. Uma característica constante desses poematos definitórios é expressar o sentido de cada termo quando relacionado ao homem. O mundo-chão-pantanal é tão rico e inovador a ponto de reinventar o significado poético das palavras e, conseqüentemente, dos seres e das coisas. Nada é estático, nada é imutável, nem o significado das palavras, principalmente, quando estas habitam o misterioso e poético pantanal.

A palavra e as palavras abandonadas, em contato com o poeta, reinventam-se, ganham vida e retribuem ao poeta a visão e a concretização deste estado instaurador para onde são lançadas e a que são submetidas em um clima poético comungante. Para atingir esse estágio de comunhão, o poeta exaspera o trato com as palavras até que elas ofereçam-lhe todo o seu potencial, deixando posteriormente possuir-se por elas. Desse “conluio”-comunicante surge o encantamento do ser pela palavra restauradora e instauradora.

O poeta estabelece sua área de pesquisa-garimpo: o monturo, o lixo, as palavras excêntricas. Trata-se de uma escrita inaugural, comungante, consistente, festiva e alegre como um voo de um pássaro. A aventura-ventura do poeta só pode ser compartilhada pelos loucos, pelas crianças e pelos bêbados. O poeta não é mais ele, é o chão, o mundo, a palavra, a sandice, a posse. A poesia também cria o poeta.

O projeto estético barreano se caracteriza por descascar as roupagens das palavras até que elas possam alcançar o seu estado inicial, seu estado de antes da significação. Isso acontece por meio de uma modificação consciente e resoluta do regime dos verbos, da mutilação da sintaxe e do encadeamento de significantes que possam solicitar sentidos ainda não difundidos pela língua. A poesia de Manoel de Barros tentará afastar do signo o máximo da significação já cristalizada pela língua, até o ponto em que novos sentidos

sejam produzidos, ou mesmo que o único sentido seja o da materialidade sonora, o das ressonâncias verbais.

Sobre isso, Barbosa (2003) nos diz que Manoel de Barros não se utiliza da linguagem de forma ilógica, no entanto ele não tem a pretensão de utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha a representar o mundo. Nota-se, nessa poesia, uma tentativa bem sucedida de manipulação do código, através da promoção de novos relacionamentos entre as palavras e que fará do signo um emissor de novas significações. De acordo com Dias (2009), a palavra poética, em Manoel de Barros, é revitalizada, para sair da circulação comum e utilitária, o que se torna possível graças ao olhar criativamente lúcido com que o sujeito repensa as formas de manejá-la, não como utensílio nem como instrumento pragmático, mas como essa “coisa” inútil que encanta o leitor sensível, porque o perturba dado o seu poder desestabilizador.

Essas novas significações veiculadas por essa poesia decorrem de um trabalho de reflexão acerca do potencial linguístico adormecido no ventre das palavras e de uma consciência metapoética bastante apurada. Em Pereyr, a metapoesia se manifesta por meio de ponderações eminentemente teórico-críticas que refletem o caráter bravo e tirano do verbo e, por outro lado, a aceitação dessa condição:

LÍRICO

Na selva de meus dilemas
tratei com feras: palavras.

São belas, são éguas bravas
na alma, que é mãe das éguas.

E perscrutei sob trevas
a nova era e seus mapas:

abri veredas e rotas
às feras que eu libertava.

Ó selvas de meus dilemas
ó éguas da alma, bravas (Pereyr, 2012, p. 16).

O poema “Lírico” encena, como já posto no início desse trabalho, o caráter ferino e selvagem da palavra poética. Tal palavra é arrebatadora, nos convida ao embate, munida dos artefatos necessários para lhe garantir a vitória. No entanto, o poeta tomado pela fome da palavra, não foge do encontro: se joga nas fendas e crostas abissais da linguagem na tentativa de colher as potencialidades que a língua tem a lhe oferecer.

O homem, o poeta, nessa poesia, encontra-se imerso em conflitos decorrentes da condição moderna. Estamos, pois, diante de uma representação de homem-poeta que já se encontra em meio à selva: a cidade moderna, as multidões anônimas e apressadas – palco da interdição das subjetividades – competitividade e falta dos sentimentos humanitários mais genuínos. É nessa selva de pedras e de lodo do macadame que surgem os mais variados dilemas que afligem o homem moderno e contemporâneo.

Na tentativa de resolver as problemáticas congênicas e constitutivas do ser, o eu-lírico apela para as palavras que, por sua vez, não se apresentam dóceis, frágeis e domesticadas, ao contrário, se erguem como feras, apesar de belas, e como éguas bravas. As palavras não se mostram como aliadas do poeta, não estão à disposição, integralmente, da vontade e da necessidade humana. Não nos oferecem a luz, antes descortinam, sobre nós, as trevas, as escurezas das fontes, onde se encontram assentadas.

O eu-poético, no entanto, não se dá por vencido, vai ao encontro das palavras ferozes, as encontra e traz para o poema. Numa operação que requer a abertura de veredas e rotas novas, assim como em Manoel de Barros, o eu-lírico pereyriano conduz o verbo poético pelos mapas imprecisos da linguagem, fazendo-os falar, dando-lhes uma liberdade, um tanto quanto, às avessas. Se as palavras-feras foram libertadas desse estado por meio do trabalho poético de luta, depuração e domesticação da linguagem, por outro lado, agora, permanecem enclausuradas na materialidade do poema. Talvez, seja contra isso que a linguagem poética se rebela: a ferocidade, o galopar incessante pelos campos linguísticos são um meio de fugir do aprisionamento pelo poema. Oferecer-se passivamente ao poeta é, igualmente, oferecer-lhe sua liberdade.

Se em Pereyr, as palavras são arredias, bravas e ferozes, podemos afirmar, de igual maneira, que o seu arsenal linguístico está implicado sobremaneira com o lugar do discurso crítico, acadêmico. Em Manoel de Barros, os vocábulos que inundam sua poesia fazem parte de um lócus discursivo diferente, como já afirmamos, do eleito pelo eu-lírico pereyriano: as palavras-trastes, as palavras-restos ocuparão, ao lado do lodo, das lesmas, das gosmas, do coração verde dos pássaros, os espaços dessa obra poética e tomarão como matéria de poesia tudo aquilo que já perdeu o seu valor de troca. Vejamos:

MATÉRIA DE POESIA

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia.

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia.

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia.

Um chevrolé gosmento
coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

[...]

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia.

[...]

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita,
pisa, mija em cima.
serve para poesia.

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada.

[...]
O que é bom para o lixo é bom para a poesia.

[...]
As coisas jogadas fora
têm grande importância
- como um homem jogado fora.

[...]
As coisas sem importância são bens de
Poesia (Barros, 1999, p 17).

Em “Matéria de Poesia”, o eu-lírico aprofunda uma série de questões que cerceiam e que matizam o conjunto dessa obra poética. Nessa parte do trabalho, se faz notório (?)¹⁸ que estamos diante de um construto imaginativo, depósito de ruínas e destroços. Trata-se de uma negação explícita de um mundo calcado em padrões utilitários e excludentes. Na contramão desse paradigma moderno e contemporâneo, se ergue, de maneira singular, a poesia de Manoel de Barros desvelando um novo olhar acerca do fenômeno poético da modernidade.

No poema é acentuado um caráter metapoético bastante específico: a poesia é o ínfimo, o pequeno, o desimportante, o que foi cuspidado pela sociedade e, concomitantemente, os destroços, o lixo, o coração verde dos pássaros são eminentemente poéticos. Não há uma separação nem um distanciamento entre matéria e poesia, a poesia é a sua matéria e a sua matéria é a própria poesia.

Com isso, o eu-lírico reafirma que a poesia se encontra, a despeito de tantas outras poéticas, de outros momentos e de outros contextos, naquilo que perdeu ou que nunca teve um valor de troca. A atividade poética, por esse ângulo, se caracteriza pelo distanciamento dos ideais do mercado e das

18 A interrogação se ergue, nesse ponto do trabalho, porque, talvez, tal visão de uma poética depositária de ruínas e destroços não esteja clara e notória para todos os leitores. Afirmamos e nos questionamos, ao mesmo tempo.

engrenagens que movem o capital. O olhar que se desenha no poema é agressivamente radicado nas coisas e nos elementos descartados que já não apresentam uma utilidade imediata, resultado da inserção em uma outra órbita, em uma outra rotação distantes da valoração capitalista.

Aqui, o que serve para a poesia é, exatamente, o que não tem serventia para o comércio: as coisas que disputamos no cuspe à distância, um homem que só possui uma árvore e um pente, um terreno sujo de mato e tudo que nele gorjeia, os detritos, as latas. É um verdadeiro exercício de desaceleração, pois enxergar a iluminação do poético nessas instâncias, comumente, desprezadas requer um olhar descondicionado e descondicionante. Trata-se, na verdade, de uma desaprendizagem e de um esquecimento intencional dos padrões e estereótipos que regem, principalmente, a vida nas grandes metrópoles.

Em sua reflexão acerca do fazer poético, o eu-lírico afirma que a poesia está ao lado das coisas que nos levam “a coisa nenhuma” como, por exemplo, o coração verde dos pássaros. É preciso que as coisas, primeiro, percam o ranço da utilidade para poderem alcançar o estágio de poesia. A utilidade, dessa forma, não faz bem ao exercício de “despojamento” poético defendido pelo poema. É como se a poesia se alimentasse e se nutrisse da escória da vida: bules sem boca, escadas, besouros, aquilo que foi mijado e cuspidado, pessoas desimportantes e etc.

Em suma, os bens dessa poesia são tudo aquilo que pode ser encontrado no lixo, mas também o homem que simbolicamente foi jogado fora: os mendigos, os andarilhos, os idiotas de estrada. Entendemos que, para o eu-lírico, “a consagração do instante” de que fala Octavio Paz está, sobremaneira, encerrada no “sujo” que os nossos “olhos sujos de civilização” não são capazes de apreender.

Vemos, assim, um poema constituído de versos definitórios, concisos, rítmicos, portadores de metáforas e de um dizer muito sintético, mas de amplitude abrangente. Nesse exercício de desconstrução, às vezes, nos deparamos com uma página que se caracteriza em um cenário branco para um poema de um verso só. Em outras variantes, surgem três versos, ou sequências de prosa poética de dois ou um período só, equanimemente

colocados no espaço branco de uma folha. Essas composições próximas dos ditados populares, bem menores que um *hai-kai*, tem na densidade da síntese e no traço comum vigoroso de expressão de Manoel de Barros sua característica de poder significativo.

Se no “Glossário de transnomações” Manoel de Barros intenta conceituar poeticamente alguns termos recorrentes em sua obra poética, em “Poema”, Pereyr elenca, por meio de uma reflexão metalinguística, uma série de vocábulos que apelam, em primeiro plano, para a sonoridade e para o ritmo que neles se encerram, em detrimento de uma determinada definição verbal. Vejamos:

POEMA

A palavra círculo
e a palavra bufa
e a palavra bomba
e a palavra cínica

a única
e a fundamental
são todas elas da mesma essência.

E a palavra essência
como todas elas
sofre essencialmente
deste mal: palavra.
Mas são todas belas
Belas e enganosas
como a palavra rio
como a palavra rosa.
E como a real (Pereyr, 2004, p.183).

Logo na primeira estrofe o eu-lírico se vale dos recursos rítmicos – a unidade primordial da lírica moderna, segundo o crítico Pereyr – e dos apelos melódicos que as palavras sugerem: círculo e cínica, bufa e bomba. A aliteração, recurso sonoro utilizado no poema, mais uma vez aponta para a contaminação discursiva entre os diversos gêneros cultivados pelo poeta que também é músico.

A repetição da conjunção “e”, ou a presença do polissíndeto reforça a ideia de um texto que se quer poético, e o é, mas que brinca e se assemelha, por exemplo, a uma receita ou um manual que se caracterizam pela listagem de ingredientes, de um roteiro, ou de palavras. Pensemos numa receita de bolo. Esse gênero se estrutura, primeiramente, no elencar de materiais: farinha de trigo, leite, ovos, manteiga e etc... Se escrevêssemos tal receita de tal maneira: adicione a farinha e o leite e os ovos e a manteiga, estaríamos dizendo que somente a farinha não é o suficiente para se fazer um bolo, mas que há uma necessidade de adicionar outros elementos.

Semelhante percurso percorre o poema. Seria uma receita de poema? Talvez não, senão ele perderia o seu caráter artístico e entraria no campo do pragmático, do informativo. O reforçar de palavras que se engendra na primeira estrofe trata-se de um jogo consciente da linguagem que objetiva evidenciar o caráter musical do verbo e a clausura a que estão submetidos: círculo, bufa, bomba, cínica são apenas palavras e não as coisas que elas indicam e/ou nomeiam.

Tal reflexão nos lembra, novamente, o poema “Lírico”, já analisado. Lá, o eu-lírico pereyriano fala da libertação que o poeta proporciona às palavras. Como efeito do trabalho poético, as palavras saem de sua pretensa clausura convencional, lógica, uníssona e unilateral e, guiadas, pelas sendas e veredas abertas pelo poeta alçam novos voos, novas possibilidades morfo-semânticas e novos relacionamentos sintáticos. No contexto poemático, a palavra deixa de ser somente uma palavra e passa a ser algo a mais: representação, fantasmagoria, construção e desconstrução.

O caráter representacional e fantasmagórico que incide sobre a palavra poética fica claro na última estrofe do poema quando o eu-lírico afirma que todas as palavras são belas, mas adverte: “belas e enganosas”. Esse engano advém exatamente do trabalho poético, pois uma vez jogados na materialidade do poema, os vocábulos adquirem, por meio de contatos ambivalentes e de negociações mútuas, outra espessura, outra denotatividade.

Mais uma vez, há um elencar de palavras que se mostram admiráveis, mas que no fundo são enganadoras: rio, rosa e real. Novamente, a

musicalidade e a aliteração se fazem presentes. As figuras representacionais que tais elementos evocam ultrapassam o sentido racional e normativo que se quer imputar a tais palavras. Rio e rosa abandonados ao jogo poético podem alcançar níveis semânticos, sugestivos e interpretativos altamente inusitados e plenos de significação. Do mesmo modo, a palavra real sugere a problematização do próprio termo, principalmente, se a tomarmos pelo viés dos estudos psicanalíticos, filosóficos e literários.

Assim, mais uma vez, a poesia de Pereyr se mostra sensível às questões mais genuínas que circundam o trabalho criativo. O eu-lírico se debruça à sua maneira, como acontece em Manoel de Barros, sobre a problemática instaurada pelo vocábulo no seio do poema. Mas se Pereyr reflete sobre a palavra, o que ela esconde e o que revela, Barros anseia em tocar a “despalavra” porque acredita que somente ela pode se aproximar do canto dos pássaros e da cintilância dos escuros:

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.¹
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo.

Nota I – Estão registradas nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os *sons gotejantes* da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatóis da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguai (Barros, 1998, p. 53).

Ao afirmar que só espera pela despalavra, o eu-lírico aponta para a tentativa de se chegar ao não simbolizado. O canto dos pássaros, as ressonâncias e a fragmentação do signo, presentes no poema, seriam uma imersão do sujeito poético nos precipícios da “não língua”. Esse gesto se

estabelece como uma maneira de contagiar a linguagem com a ambicionada materialidade do significante. É como se fosse uma busca pela palavra que não remeta a um determinado sentido, mas que se urda em um signo sem significação aparente.

Essa despalavra, de acordo com o poema, está muito mais próxima do canto dos pássaros do que da linguagem humana. O poema que se busca, aqui, é constituído pela palavra ainda sem uma grafia e sem uma pronúncia, a ponto de não assegurar a comunicação nem o “sentido”, mas a melodia e a sonoridade dos significantes. É o que Roland Barthes denomina *escritura em voz alta*:

Com respeito aos sons da língua, a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (Barthes, 1988, p. 86).

Dessa forma, vemos um poema que se calca e que é uma escritura em voz alta. O eu-lírico não parece preocupado em engendrar um construto destinado a apenas comunicar, antes sua intenção é de se apossar de modulações rítmicas da linguagem que se afastam da pretensa sonoridade articulada e que se aproximam do “som que ainda não deu liga”. Estamos diante de um saber poético que se quer inaugural. Vemos, por meio do poema, que não basta se apropriar é preciso caminhar para um início, onde as palavras ainda se encontram livres das gramáticas e das normas que cerceiam a pluralidade semântica que elas carregam em seus respectivos ventres.

Mais uma vez, o eu-lírico brinca com as percepções sensoriais e, com isso, projeta imagens e ergue sugestões plenas de efeitos sinestésicos como podemos observar, por exemplo, em “a palavra que tenha o som ainda cego”. Pensar acerca dessa mirada que nos remete à apreensão do verso por meio de um exercício que embaralha as percepções é ampliar a própria maneira de perceber as coisas que nos rodeiam. Trazer, para o poema, uma

palavra com o som ainda cego consiste numa operação reveladora: o som cego se debate, por não enxergar, nas esquinas e nas encruzilhadas da língua e, que para se deslocar, precisa de alguém que o guie. Esse alguém é, no nosso caso, o próprio eu-lírico.

Não são as palavras que se apresentam diante da voz poemática; é esse eu que recorre às escurezas das fontes para trazer à cena da atividade poética, aquelas palavras que foram “esquecidas”, ou que já foram muito usadas e que precisam ser “lavadas e quaradas”, na fonte da poesia. Trata-se, no entanto de um lavar e um quarar que se aproximam muito mais da escuriza e da anormalidade do que da clareza e da limpidez.

Por tudo isso, podemos ponderar que a poesia de Manoel de Barros opera no espaço do neológico, do vigor das inovações linguísticas e poéticas e tais novidades, quase sempre, se apoiam em vocábulos que não apontam para uma referencialidade empírica. Por outro lado, Barbosa (2003) nos diz que nenhum leitor suportaria a leitura de um texto onde nenhum significante viesse a se apoiar em um referente. Ao utilizarmos o signo em seu estágio virginal, em seu estado de pré-palavra, não estaríamos saindo da linguagem verbal e caminhando para o sem sentido?

Parece ser evidente, ou não, que, se a poesia de Manoel de Barros fosse toda ela construída por meio desses signos brutos, descascados até o seu ponto de não representação, nada compreenderíamos sobre ela.¹⁹ Estaríamos diante de um amontoado de sons e ressonâncias incapazes de formarem alguma imagem. Vemos, portanto que, no conjunto de sua obra, há poemas que aceitam a palavra em sua função representativa, em sua função descritiva, embora o poeta afirme que não tenha nenhuma propensão para os episódios.

Para o poeta o processo de se aproximar do real ancora na operação de desnomeação das coisas e destruição das metáforas, a tal ponto que as palavras atinjam uma singularidade e percam grande parte do seu poder de generalização: “Gostava de desnomear: para falar barranco dizia: lugar onde

¹⁹ Essa preocupação com o entendimento do poema pelo sujeito-leitor é notória, por exemplo, quando o eu-lírico constrói uma nota, dentro da própria configuração textual do poema, para esclarecer ou ampliar a compreensão do que seja um “som gotejante das violas de cocho”.

avestruz esbarra” (Barros, 1997, p. 81). Dessa forma, a poética de Manoel de Barros instaura uma nova maneira de se pensar o exercício poético pelo prisma da inventividade e da instauração de vocábulos ressemantizados no bojo do poema.

A seguir, tomaremos o poema “Errata” de Pereyr para observar como o eu-lírico, ao seu modo, rearticula as noções de poema, por meio de uma construção poética que se propõe a refazer ou apontar para o leitor o “modo correto” de se ler determinadas textualidades, como acontece, geralmente, nas erratas. Vejamos:

ERRATA

Onde se lê saudade,
leia-se:
soda cáustica.

Onde se lê silêncio,
sentença; infância,
escárnio.

E onde se lê poema,
leia-se:
o grande desastre (Pereyr, 2004, p.74).

O poema já se apresenta desconcertante a partir do título: Errata. Geralmente as erratas se constituem em um documento feito para acompanhar uma obra posterior à sua publicação, em que estão elencados os erros desta, bem como a sua correção. Aqui, o eu-lírico parece corrigir o modo de se interpretar os vocábulos saudade, silêncio e poema.

Nas palavras do eu-lírico, o vocábulo saudade remete a uma ação corrosiva. Os sentimentos saudosista e melancólico nos empurram para um lugar que nos agride, que nos mutila e nos corrói. O perigo dessa violência desencadeada pela saudade-soda cáustica é a duração. Sendo a ausência, quase sempre, o motivo de uma saudade, a presença seria, pois, a cura, mas nos casos em que a falta não pudesse vir a ser preenchida, a dor da saudade

continuará ora latente, ora patente e a lembrança continuará a jorrar a soda cáustica que nos consome e nos desgasta.

O lugar do silêncio, no poema, é, igualmente, o lugar da sentença, da infância e do escárnio. Por trás de cada sentença, há um silêncio apavorado, ou não do sentenciado. A lembrança da infância, quando nos toma de assalto, nos coloca numa zona de introspecção, de mudez e de silenciamento, por outro lado, o riso zombeteiro, a sátira e o escárnio pressupõem a gritaria de um lado e o silêncio do escarnecido, do outro. Portanto, o eu-lírico nos coloca frente a uma nova visão semântica, mas também filosófica acerca das afasias que nos interpelam e que cerceiam a nossa voz.

É interessante notar o modo como o poema, numa operação eminentemente metapoética, é conceituado nessa errata. Definido como o grande desastre, o produto da atividade criadora revela e testemunha o que somos e para onde caminhamos: para o desastre do mundo, do homem e das forças criativas que regem o universo. De igual maneira, sendo o poema o grande desastre, ele o é porque se constitui na expressão máxima e na encenação/representação das catástrofes e das ruínas do seu tempo.

Dessa forma, podemos notar como ambos os poetas ora corrompem, ora descascam a tinta e as crostas que envolvem e sufocam os vocábulos. Aqui, as palavras adquirem novo vigor e novas possibilidades de produção de sentidos, não de maneira fácil e acordada, mas de forma agressiva e pelejante em um duelo sangrento e de morte, nas arenas da linguagem. Todavia trata-se de um falecimento parcial do dicionarizado, do convencional, do prosaico e de uma ressurreição do inusitado, do “*non sense*” e do que os termos têm de mais recôndito, primitivo e original.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume/ Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Unicamp, 1988.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. In: *Antares: Letras e Humanidades*, n° 1, jan-jun 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/304/264>. Acesso em: 06/05/2016.

PEREYR, Roberval. *Amálgama: Nas praias do avesso e poesia anterior*. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

_____. *Mirantes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

SEÇÃO B – LITERATURA BRASILEIRA

UMA CASA DE VIDRO CERCADA POR VOZES

Helena Bonito Couto Pereira²⁰

RESUMO: Muitas das narrativas publicadas durante e após a ditadura, tendo como tema o longo período cujas consequências ainda estão em nosso horizonte político-cultural, marcaram-se por recursos variados. Em alguns deles, os autores empenhavam-se em disfarçar seu caráter de denúncia, em especial no período de vigência da censura. Em outros, os autores esquivaram-se de contestar frontalmente o regime de opressão, criando textos alegóricos ou paródicos, nem sempre à altura da compreensão da maior parte do público leitor. Nesse último caso situa-se a antologia de contos *A casa de vidro*, publicada por Ivan ANGELO em 1979, ano em que foi promulgada a Lei da Anistia (1979). Longe de ser estreante, pois já havia alcançado notável sucesso, poucos anos antes, com *A festa*, Ivan ANGELO empregou muito habilmente recursos como a sátira e a intertextualidade para trazer a público, com distância crítica, a violência institucionalizada que resultou em tortura e morte dos contestadores do regime.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura; Casa de vidro; Ivan Angelo; sátira; intertextualidade.

ABSTRACT: Many of the narratives published during and after the dictatorship, which had as theme this long period whose consequences are still in our political-cultural context, were marked by varied resources. In some of them, authors endeavored to disguise their denunciation appeal, especially during the period of censorship. In others, the authors avoided challenging the regime of oppression, creating allegorical or satirical texts, not always up to the understanding of most readers. One example of this last case is the anthology of short stories *Tower of Glass*, published by Ivan ANGELO in 1979, the year in which the Amnesty Law was promulgated (1979). Far from being a beginner, since he had already achieved remarkable success a few years earlier with the novel *The Celebration*, Ivan ANGELO

20 Docente do Programa de Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) em São Paulo, SP.

very skillfully employed resources such as satire and intertextuality to bring to public, with a critical distance, institutionalized violence that resulted in torture and death of the contesters of the regime.

KEYWORDS: Dictatorship; Tower of Glass; Ivan Angelo; satire; intertextuality.

Toda narrativa articula-se a partir da atuação de personagens em espaços e tempos definidos, atuação apresentada pela ótica de um foco narrativo, em uma linguagem que, conforme observa Eagleton, “chama a atenção para si mesma”, exibindo a materialidade do texto (1994, p. 7). Embora correndo o risco de uma generalização talvez excessiva, observa-se que, em muitos romances decimonônicos, predomina o objetivo de trazer ao leitor o maior detalhamento possível, o que resulta na descrição minuciosa de personagens (aparência física, vestuário etc.) e de espaços, internos e externos, estes últimos com detalhes que indicam a situação socioeconômica das personagens. Após o advento das vanguardas, esse tipo de descritivismo tornou-se peça rara, tanto pela elaboração textual menos óbvia, na maior parte dos romances, em que as personagens são postas em movimento sem maiores apresentações, quanto pela ênfase atribuída à realidade interior e a sua interioridade, aspectos existentes anteriormente, porém amplificados no séc. XX.

O conto, definido pela teoria da literatura como narrativa curta, com desfecho próximo do seu início, rotineiramente apresenta unidade de ação, tempo e espaço, mobilizando um número reduzido de personagens. Nada impede, todavia, que essa caracterização seja ignorada, e contos extensos constituem notáveis realizações na literatura brasileira, caso dos cinco contos, por exemplo, que compõem o monumental *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Em molde semelhante ao de Rosa, Ivan Angelo criou os cinco contos reunidos em *A casa de vidro. Cinco histórias do Brasil*, lançado em 1979. Três dos contos, “Conquista”, “O verdadeiro filho da puta” e “O achado” também escapam à unidade de ação, tempo e espaço; já o conto “Sexta para sábado” configura-se como exceção de outro tipo, pois praticamente cada uma de suas páginas inicia-se com um nome masculino, seguindo-se a narração de peripécias nos

vestiários e em outras dependências de um clube de futebol; só depois de terem sido apresentados os onze participantes, encontra-se, como espécie de desfecho, a narrativa que lhes dá sentido. Embora os contos apresentem enredos bastante variados, uma temática comum os percorre, associada a corrupção, poder, violência, desigualdade social. Em “A casa de vidro” sobressai como tema, além desses, a manipulação da opinião pública e a falta de limites decorrente do regime de exceção.

As três modalidades de romance definidas pela crítica literária tradicional, romance “de ação”, “de personagem” ou “de espaço”, são perfeitamente aplicáveis ao conto. Não por acaso, muitos escritores elegem um desses componentes para o título de uma obra, o que dá ao leitor, de antemão, uma pista sobre o que centraliza ou monopoliza o relato. No caso de romance “de espaço”, vale mencionar, por exemplo, *Cortiço* e *Casa de pensão*, ambos de Aluísio Azevedo, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou *São Jorge dos Ilhéus*, de Jorge Amado. Procedimento semelhante ocorre em *Casa de vidro*, um perfeito conto “de espaço”, visto que todo o enredo transcorre em uma casa, internamente ou em seu entorno, ou se desencadeia a partir de decisões ou de comentários referentes a essa mesma casa.

Se ao espaço da casa vincula-se toda a narrativa, o espaço externo, em sentido amplo, também merece atenção, dado o contexto de publicação de *Casa de Vidro*, em 1979. Talvez ainda não tenha sido suficientemente dimensionado o papel das imposições políticas do período ditatorial sobre todos os setores da vida nacional, em especial no que tange à produção cultural e intelectual. Foi apenas nesse mesmo ano do lançamento da obra, ano que marca os primeiros passos da distensão, rumo à redemocratização e à anistia, que a censura, institucionalizada desde os alvares da ditadura, deixou de penalizar o que se divulgava nas mídias impressas e audiovisuais do país. Examinar esse período em suas relações com o presente faculta aos historiadores e teóricos da literatura aportar significativa contribuição para uma interpretação da nossa sociedade e do nosso tempo.

Narrativas que alcançaram repercussão na mídia e expressiva fortuna crítica, em periódicos de divulgação, mas também em ensaios e teses, como *Zero* (Ignacio de Loyola Brandão, 1975) ou *Feliz Ano Novo* (Rubem Fonseca,

1985) e ainda *A festa* (Ivan Angelo, 1976), parecem ter monopolizado as atenções, que não se voltaram para outros romances e contos igualmente criativos, inovadores em estilo, ricos em linguagem e em possibilidades de leitura. Estes últimos subjazem – esse é o termo – à espera de novos estudos, ou, mais provavelmente, deslizam para o limbo da história literária, em meio às milhões de narrativas ficcionais já publicadas. O comentário é válido para *A casa de vidro*, relativamente pouco estudado, apesar de (ou talvez em razão) tanta repercussão obtida, na época, por *A festa*.

Ivan Angelo, nascido em Minas Gerais (1934) escrevia contos desde muito jovem, naquele que foi um dos períodos mais férteis da contística brasileira, quando diversos concursos de contos passaram a ser promovidos anualmente por instâncias variadas. A Câmara Brasileira do Livro instituiu o prêmio Jabuti em 1959, mas antes disso já algumas Secretarias de Cultura municipais ou estaduais organizavam suas próprias premiações, concedidas por júris cujos componentes eram renomados críticos, jornalistas ou escritores da época. A Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte premiou um dos primeiros contos de Angelo, *Culpado sem crime*, em 1954, e o autor obteve outros prêmios relevantes.

Espaço ficcional

Na literatura contemporânea, espaços amplos mostram as cidades em processo de crescimento e desumanização, o que se concretiza muitas vezes na urbe degradada, tão frequentes em romances, bastando citar, por exemplo, o espaço em *Estorvo*, de Chico Buarque, ou em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Labiríntico, no primeiro, fragmentário no segundo, são representantes cabais do potencial metafórico do espaço como *locus horribilis* em que circulam anti-heróis em uma deriva irreversível. Esses espaços amplos correspondem muitas vezes como “não lugares”, na expressão de Augé (2012, p. 73), locais de passagem como aeroportos, hotéis e outros pontos de trânsito, indicativos da falta de raízes e da perda de identidade, em que se concretiza a deriva sem sentido dos anti-heróis contemporâneos. Já os espaços exíguos, poderiam indicar intimismo,

proximidade, porém não raro sugerem opressão, seja de ordem física, por meio de algum tipo de confinamento, seja de ordem psicológica. Tanto a reclusão espontânea, decorrente de questões emocionais ou inquietações existenciais, quanto a reclusão forçada, em instituição hospitalar ou prisional, trazem à tona o mal-estar no mundo.

Nos romances do período ditatorial (ou referentes a ele) observam-se diversos tipos de espaço ficcional em relatos contundentes da degradação a que podiam ser submetidas personagens contestadoras ou dissidentes. Por razões evidentes, o primeiro tipo de espaço é o do confinamento, como os “aparelhos” em que os grupos de esquerda se reuniam, pequenas casas ou apartamentos discretos alugados mediante documentos falsos, que eram esvaziados ao primeiro sinal de descoberta ou quando eram violentamente “estourados”, no jargão da época, pelos agentes da repressão. Situação pior é a do espaço prisional, a que os suspeitos eram conduzidos ao arrepio da lei, espaço do confinamento em celas de quartéis ou de delegacias em que era rotineiramente praticada a tortura. Mas o espaço aberto também estava presente, fosse nas assembleias em praça pública, quando se buscava mobilizar tanto a classe estudantil quanto o operariado, fosse nos períodos de fuga, em que personagens viam-se obrigados a perambular pela cidade até encontrar um “ponto”, ou seja, um participante do grupo instruído para indicar-lhe um esconderijo. Diferente desses é o espaço amplo, em plena Amazônia, em que Renato Tapajós situa boa parte do enredo de *Em câmara lenta*: um grupo de jovens idealistas e sem preparo submete-se à liderança de um estrangeiro treinado em guerrilha e sofre agruras inimagináveis, sem obter resultado algum. A representação ficcional dos espaços de confinamento nas prisões por motivos político-ideológicos, com a violência institucionalizada, brutal, com sevícias que muitas vezes resultam em mortes, constituiu o tema de bom número de obras publicadas durante ou após a ditadura, ou ainda obras posteriores que se referem ao período.

Cada escritor tem sua maneira de representar o espaço, variando mesmo de uma obra para outra. Quanto a “A casa de vidro”, Ivan Angelo optou por uma escrita alegórica com diferentes possibilidades de leitura. Dentre essas, cumpre ressaltar que o emprego de recursos como ironia, sátira

e paródia, aliadas a outros componentes intertextuais, confluem na criação uma representação das mais instigantes sobre o poder de um regime ditatorial para manipular a população, do país, em especial as classes média e baixa.

A casa de vidro

Ao classificar “A casa de vidro” como conto de espaço, define-se que todo o seu enredo gira em torno desse componente narrativo, o qual confere unidade a toda a narrativa.

Em uma breve paráfrase, pode-se resumir o conto à construção, ao “povoamento” e e às posteriores ampliações de uma casa toda feita em vidro transparente, em um local onde existira outrora uma delegacia de polícia, que seria ampliado com demolições de casas das redondezas. Nesse local,

Houve protestos.

Proibiram os protestos.

E no lugar dos protestos nasceu o ódio. Então surgiu a Casa de Vidro, para acabar com aquele ódio.

A antiga casa de vidro é agora apenas o miolo do conjunto e foi construída no lugar do prédio de alvenaria onde funcionava a central de polícia. Usava-se ainda aquele vidro fabricado antes do Grande Avanço, sem essa qualidade extraordinária de hoje [...] (Angelo, 2002, p. 133).

O propósito de se construir a casa havia fazia parte de um plano maior, o “PGP, Programa Gradual de Pacificação”. A sigla e seu extenso em maiúsculas são algumas das alusões à ditadura, pois, a partir de 1964, o país assistiu a uma verdadeira proliferação de siglas de interesse da população, como, por exemplo, a do Banco Nacional da Habitação (BNH), ou a do Fundo de Garantia por tempo de Serviço (FGTS). Popularizaram-se também siglas de triste memória, como a do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e a do Destacamento de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). No conto, a sigla e as maiúsculas remetem às manifestações ufanistas desse período em que se operava um

autoproclamado “milagre econômico”, sob as ordens dos generais. A propaganda oficial assumia uma proporção inédita, e a modernização dava largas passadas no aumento da desigualdade socioeconômica.

O narrador do conto, em terceira pessoa, apresenta inicialmente a equipe que toma decisões sobre a construção da casa, com os discursos dos participantes de um estranho grupo, sendo referidos como “o Arquiteto”, os “Chefes”, o “Experimentador”. Este último havia concebido a ideia de uma casa de vidro, com propósitos que não eram claros nem mesmo para o restante da equipe e que só se tornam explícitos no desfecho da narrativa.

A casa seria toda em vidro transparente, de modo que pessoas residentes nas imediações e eventuais passantes poderiam visualizar todas as ocorrências em seu interior. Desencadeia-se a ação à medida que se constrói a casa, quando o “Experimentador” prepara gravadores para serem colocados nos mais diversos pontos de seu entorno, com o objetivo de gravar os comentários das personagens que passam pelas ruas. Terminada a primeira etapa da construção, quando estão prontas algumas celas de vidro, coloca-se dentro da casa um indivíduo, que ali fica exposto as 24 horas do dia.

Ao discurso do poder contrapõem-se os comentários de personagens anônimas, os passantes ou moradores cujas conversas são sistematicamente gravadas pelo “Experimentador” e apresentadas nas reuniões de desenvolvimento do programa. Antes do início das obras, “o Setor de Informações investigou minuciosamente vizinhos, uns e outros, esse e aquele, passantes, pensantes, o diabo” (*Ibidem*, p. 134).

Os gravadores registram os comentários e os fragmentos de conversas de tipos os mais diversos: pais, mães e filhos, amigos, um casal de namorados, um curioso que para e fica observando a rotina dos prisioneiros. À medida que se amplia a casa, são colocados diversos prisioneiros, o que suscita a curiosidade de jornalistas e mesmo de “turistas” que iriam até lá apenas para observar o estranho imóvel e seu conteúdo. Continuar aqui

Embora a voz narrativa atue em terceira pessoa, relatando o que se passa no “alto comando”, a maior parte da narrativa provém de diferentes vozes, resultantes da oitiva das gravações registradas, sem o conhecimento dos falantes, em diferentes pontos das proximidades da casa. O

“Experimentador” e os órgãos de repressão da polícia política ouvem os comentários, cada um deles iniciando-se após a palavra “ruído”, com ponto final e entre parênteses. As gravações das conversas de passantes e moradores, chegam ao leitor quando são discutidas na reunião da equipe dirigente. Trata-se da subversão do mote “ouvir a voz das ruas” pois ninguém sabe quando, onde ou por quem está sendo ouvido. O “Experimentador” seleciona os diálogos em que fundamenta seus comentários, explicitando aos poucos a verdadeira finalidade do “experimento”: tornar visível e explícita toda a brutalidade do regime contra os prisioneiros, de modo que as personagens do entorno (e, por extensão, de todo o país, em sua proposta) se habituem à violência. A exibição cotidiana das arbitrariedades, da rotina nas celas, das cenas de tortura, sempre implícitas no modo como os prisioneiros retornam de um espaço oculto, ou às vezes nem retornam, deve amortecer os sentimentos de indignação ou revolta, a tal ponto que a população passe a aceitar docilmente e sem questionamentos tudo o que vem das instâncias militares.

No início, as situações de violência são apenas insinuadas, dando margem a interpretações variadas por parte dos passantes.

Inicialmente as gravações trazem o estranhamento ante a novidade da construção:

“Não estou escutando nada com essa obra aqui em frente. Fala mais alto.”

“Th, minha filha, é prédio que vão fazer aí?”

“Não, não sei. Estão reformando a Central, botando umas vitrinas, não sei.”

“Vitrina pra quê?”

“Sei lá. É coisa deles. Acha que vou perguntar?”

“É. Melhor não se meter.”

(Ruído.)

“Estão fazendo o quê aí?”

“Não sei, viu? Passo aqui todo dia e ainda não entendi essa de vidro.”

“Acho que é pra mostrar que eles trabalham, será não? Propaganda.”

(Ruído.) (ibidem, loc. cit.)

O “Experimentador” previa o estranhamento, afirmando sua certeza de que a população se habituaria a tudo o que poderia ser visto através do vidro das celas. Externamente ao conto, tratava-se, evidentemente, dos “anos de chumbo”, que tiveram início com a decretação do Ato Institucional no. 5 (Reimão, 2011, p. 16), quando aumentaram consideravelmente a repressão e a censura, ao passo que a propaganda oficial assumiu uma proporção nunca vista, enaltecendo o progresso do país, as conquistas tecnológicas e estimulando o consumismo irracional e dando lastro para que se consolidasse a massificação. Mas o regime se caracterizava pela estrita vigilância sobre a população em geral, perfeitamente representada na postura dos “chefes”:

Naquele mês, o Setor de Informações investigou minuciosamente vizinhos, uns e outros, esse e aquele, passantes, pensantes, o diabo. Os chefes achavam a ideia do vidro engenhosa, a teoria brilhante, mas hesitavam. O Experimentador, com a impaciência dos iluminados, argumentava com dados, fotos, filmes, fitas, relatórios, e defendia a passagem imediata à segunda fase do PGP, Programa Gradual de Pacificação (Angelo, *op. cit.*, p. 134).

Período marcado pela “literatura do contra”, na expressão de Antonio Candido (1989, p. 212), característica que parece predominante no expressivo número de romances engajados em denúncias, de fundo documental ou jornalístico, outras chaves de leitura são válidas para *A casa de vidro*, sem prejuízo de seu caráter “do contra”, contestador e com intenções subversivas. Evidenciam-se componentes paródicos e satíricos a partir da proposta inicial: em lugar dos escuros, úmidos e sombrios “porões da ditadura”, constrói-se uma casa de vidro, totalmente transparente, para o confinamento de prisioneiros.

Ironia, paródia, sátira

Em breve paráfrase da teorização de Linda Hutcheon, define-se a ironia como parte de um processo comunicativo que nasce nas relações entre significados, e ainda uma estratégia discursiva que acontece no espaço entre o não-dito e o dito (2000, p. 27-30), sendo fundamental para o funcionamento da paródia e da sátira. Isso leva a mesma pesquisadora a afirmar que “uma das razões para a confusão terminológica entre sátira e paródia reside na sua utilização comum da ironia como estratégia retórica” (*Id.*, 1985, p. 72). De modo bastante simplificado, ironia, paródia e sátira são recursos que raramente existem em estado puro no texto literário. A diferença essencial entre paródia e sátira reside no objetivo de cada uma: para a primeira, o alvo é intramural, ou seja, um texto remete a outra criação textual ou artística. Já na sátira, o alvo é social, ou extramural, pois dirige-se a algo exterior ao texto, empregando-se a paródia como veículo para alcançar sua finalidade. Ainda de acordo com a pesquisadora canadense, “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor (2000, p. 46-47)

De modo geral, pode-se definir sátira paródica (*Id.*, p. 82-83) como um tipo de texto literário, conforme se pretende demonstrar a seguir em “A casa de vidro”.

Pronta a casa, iniciou-se a entrada de personagens que ficariam diariamente à vista de todos:

Exibiu-se o primeiro preso, um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos; mancava um pouco, era dócil, obediente e assustado. Provavelmente estava lá para dentro antes: mancava um pouco, era dócil, obediente e assustado. Olhos discretos observaram o dia do preso.

O preso acordou cedo, pouco antes de seis horas [...]. Abriram a porta, veio pão e algum líquido na caneca de flandres. O homem comeu, muito devagar. Deitou-se e ficou imóvel. (Deve ter dormido. Vidão). [...]

A cela ficou vazia o dia inteiro. Quase à noitinha, dois homens o trouxeram, segurando debaixo dos braços, e o deitaram na cama. Acenderam a luz. Ele ficou quieto sem se mover. Trouxeram comida num prato de alumínio e uma caneca de flandres. Ele não se moveu. Deixaram o prato e a caneca no chão, perto da cabeceira. Ele não se moveu nem para cobrir os olhos com as mãos. De manhã ele não estava mais lá (*Angelo, op. cit.*, p. 135).

Não é necessário esforço algum para detectar os indícios de tortura: “um homem preto, perplexo, de roupas simples olhos inquietos; mancava um pouco”. Por se tratar de uma casa de vidro, o olhar adquire relevância: o narrador refere-se aos “olhos inquietos” do prisioneiro e, adiante, aos “olhos discretos”, metonímia indicando os passantes ou os moradores das redondezas. O discurso indireto livre traz as vozes de quem o observava de fora, entre sugestivos parênteses: “(Deve ter dormido. Vidão)”. Toda a sequência na observação do prisioneiro sugere a tortura durante o dia, da qual teria resultado o modo como retornou à cela de vidro e ali permaneceu: “imóvel” – até que se constatasse desaparecimento no dia seguinte. Que outro destino, senão a morte, teria sido o do prisioneiro? A metonímia “olhos discretos” representa, mais do que um eventual grupo de espectadores, a massa conhecida como maioria silenciosa, sempre disposta a aceitar sem discutir as versões oficiais, ignorando sistematicamente os desaparecimentos e os assassinatos promovidos pelo regime. Como se sabe, o progresso de ordem material alcançado pela classe média, que finalmente se via imersa em seus sonhos de consumo, ajudou a compor essa maioria silenciosa, cuja ideologia tem sobrevida até o presente, não só no Brasil.

A espionagem está na base do experimento, pois a grande tese do Experimentador vai além da mera banalização da experiência de exposição de um local correspondente aos “porões da ditadura”. Sua proposta consiste em gravar os diálogos dos passantes e moradores, exibi-los à equipe, e acompanhar as mudanças esperadas nas atitudes posteriores dessas personagens. O alvo dos comentários é sempre a personagem que se encontra na casa de vidro, mas o alvo da sátira paródica não se limita aos agentes do poder, estendendo-se às demais personagens, que comprovarão, ao final, serem facilmente manipuláveis. Seus preconceitos também se revelam, e a indiferença coletiva se expande aos poucos:

“E o preso aí?”

“Tá lá. Num bagaço que dá até pena.”

“Que que ele é? Ladrão?”

“Boa coisa não é.”

“Fazer o quê? Ninguém é mocinho de cinema.”

[...]

“Você vai sair com esse frio?”

“Ninguém topa. Ver se a tevê melhora. Dá uma olhadinha no cara e amanhã me conta.”

“Tá. Ciao.”

(Ruído). ((Angelo, *op. cit.*, p. 138)

Durante algum tempo, todavia, as personagens manifestam curiosidade e dúvida; algumas têm compaixão, outras evitam passar pelo local, outras ainda tentam estabelecer contato com o prisioneiros, sempre sem sucesso. Enquanto a construção de outros imóveis igualmente envidraçados ampliam as funções da casa, expande-se o amortecimento das consciências diante da exposição ao mal:

“O jornal falou que tem tortura aí.”

“Eu não vi. Tortura, tortura mesmo, não vi não. De vez em quando a gente vê, ali naquelas salas do meio, parece que ali é onde prestam depoimento, ali a gente vê umas porradas, uma queimadinha de cigarro, um beliscão num peitinho. Mas tortura que a gente chama de tortura nunca vi não.” (*Id.* p. 154)

Como se observou oportunamente, a sátira paródica visa algo exterior ao texto, empregando a paródia como veículo para alcançar sua finalidade. Assim, ao lado da violência física contra os prisioneiros, o regime praticava violência social, cultural e intelectual, contra o pensamento como um todo e contra a imprensa de modo particular. O narrador recorre à sátira paródica também para relatar o controle da censura sobre a imprensa, em diversas cenas, como a que se segue:

O Experimentador:

- [...] Este é um editorial de jornal que o Setor de Controle de Opinião proibiu. Vou ler os trechos mais importantes: “Os grupos mais reacionários da vasta e não raro incompreensível gama de interesses que caracterizam o Poder criaram agora uma nova barbaridade, no sentido etimológico do

termo, criaram a prisão vitrina, o *shopping center* da humilhação, a sua mais recente agressão à Sociedade. [...]"

À primeira vista parece uma condenação irresponsável ao nosso Programa Gradual. [...]

Para resumir, o que eu submeto à consideração dos senhores Chefes é o seguinte: nós queremos a verdade, ela é a principal ideia na implantação do PGP. É por isso que as paredes são de vidro! Queremos que as sentinelas sejam abolidas (*Id.*, p. 141)

A sátira paródica explora o "Setor de Controle de Opinião", evocando também outros aspectos da sociedade da época em que o Brasil mergulhava no sonho do consumo de massa, com a referência ao *shopping center*, templo de consumo, que era grande novidade na época. Ao discurso do poder contrapõem-se os comentários simplórios, cotidianos, de personagens anônimas, os passantes ou moradores.

Intertextualidade

Outro recurso narrativo de grande eficácia nesse conto é a intertextualidade. Em traços ligeiros, considera-se a intertextualidade um recurso que, segundo Samoyault (2008, p.10), "permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma". Além disso, a intertextualidade é a memória que a literatura tem de si mesma. Comporta tanto uma retomada melancólica, em que se contempla em seu próprio espelho, quanto uma retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede. Assim, Angelo traz a seu conto um dos textos mais mordazes da produção machadiana, *O Alienista*:

O Experimentador desliga o gravador:

- Perfeito, não é? E além do resumo das gravações temos hoje um novo editorial, com um tema que pode nos ajudar. Diz aqui o dono da revista: "Simão Bacamarte. Imagino se o nome desse sábio, cientista e humanista conspícuo, terá chegado aos vossos ouvidos [...]" Senhores Chefes, tirante a

petulância, esse artigo contém uma ideia que nos convém aprofundar: [...] quem deve ser preso? Só os loucos, os sem-limites? Toda insubordinação deve ser punida. Portanto, peço aos senhores Chefes o seguinte: libertação dos presos desinteressantes e prisão dos inquietos. Os libertados divulgarão ainda mais a nossa experiência. (*Id.*, p. 149-150)

Após um mês de gravações, o Experimentador prova à equipe que sua experiência não representa risco algum, definindo-a como “uma ideia nova sobre o comportamento humano”. Não passa despercebido ao leitor atento que esse Experimentador age de modo similar ao de Simão Bacamarte, protagonista machadiano, que se destaca por sua pretensão de desvendar fenômenos do comportamento humano. Ambos os personagens têm o objetivo de interferir no comportamento alheio, porém com diferentes estratégias. Simão Bacamarte, o alienista,

[...] mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção,—o recanto psíquico, o exame de patologia cerebral. Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada.

(<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000012.pdf>)

Em sua megalomania, Bacamarte decidiu “definir as fronteiras entre a sanidade e a loucura”, o que levou a aprisionar três-quartos da população de Itaguaí, considerar esses prisioneiros curados e libertá-los e, ao cabo de numerosas peripécias, concluiu que o único louco no vilarejo seria ele mesmo. O “Experimentador” é mais audacioso: dispõe-se a manipular a consciência da população, levando-a a uma distorção ideológica em que o mal, banalizado, visto repetidas vezes, torna-se aceitável.

Toda a população passa a aceitar com naturalidade as cenas de violência, que se tornam constituintes da paisagem urbana à luz do dia. Presos desinteressantes (“pobres coitados”) não despertariam interesse, pois os presos que interessavam eram os “terroristas”, que desejavam varrer do país o poder autoritariamente constituído. Enquanto o Alienista buscava “definir as fronteiras entre a sanidade e a loucura”, o Experimentador extrapolava sua experiência, passando a manipular o comportamento até que

conformismo e alienação marcassem aquela população e, por extensão, o povo brasileiro. Dessa forma, a intertextualidade subverte o sentido do texto original, pois o personagem que desencadeia a situação excepcional alcança o sucesso.

O Experimentador [...]:

- Chego ao fim, senhores Chefes. Daqui a pouco, um guardião será suficiente. Desde já eu agradeço aos senhores chefes a criação de condições ideais que permitiram à Ciência desenvolver plenamente este Programa. Fique registrado na História. Agradeço também aos financiadores que, embora agindo anonimamente, nunca nos deixaram sem recursos. É certo que a História reservará também um espaço para o seu Idealismo desinteressado. Obrigado. (Angelo, *op. cit.*, p. 162)

Desse modo, a partir da conclusão desse “experimento” bem sucedido, a vigilância passaria a ser exercida por um único policial. O narrador embute no comentário final do Experimentador, na alusão ao discurso do alienista, a informação de algo que foi muito praticado pela repressão: a obtenção de recursos financeiros junto a grupos poderosos, que se mantinham no anonimato.

O desfecho do conto não poderia ser mais melancólico:

(Ruído.)

“Olha quem está aí. Quem é vivo sempre aparece.”

“Opa! Quanto tempo, hem? Você ainda vem aqui?”

“De vez em quando. Você sumiu, rapaz.”

“Muito ocupado. Casa para pagar, essa coisa toda. E a vida?”

“Vai indo. Sem novidades.”

“Tem alguém seu aí?”

“Não. É meu caminho. E você?”

“Passei por passar. Os jornais quase não falam mais nisso aí. Vim ver se mudou alguma coisa.”

“A gente se acostuma, não é?”

“Fazer o quê? E as crianças?”

“Tudo bem, crescendo numa boa.” (*Ibidem*)

Considerações finais

Leituras em chave irônica ou intertextual não esgotam, evidentemente, todas as possibilidades suscitadas por “A casa de vidro”. Uma leitura de viés alegórico traria igual contribuição para a percepção das idiosincrasias do período militar. Esse conto recria à perfeição o clima de perplexidade e temor que, em numerosas ocasiões, confluíu para situações muito parecidas com as da ficção, pela facilidade humana, excessivamente humana, de reduzir a própria percepção do mal ou de simular sua inexistência. O desnudamento feito pela literatura contribui para despertar nossa sensibilidade, de modo que possamos nos mobilizar contra a apatia, a indiferença, a “hipnose coletiva” imposta por um regime de exceção, ou auto-imposta por descompromisso e falta de solidariedade.

Angelo publicou “A casa de vidro” em 1979, nos estertores da ditadura, estando já extinta a censura prévia, e em andamento a conquista da liberdade, graças à abertura “lenta e gradual” proposta por um dos últimos generais ocupantes da presidência.

REFERÊNCIAS

ANGELO, Ivan. *A casa de vidro*. Cinco histórias do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ASSIS, J. M. Machado de. *O alienista*. In <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000012.pdf>

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9ª. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2012.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (a).

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (b).

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1989.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência*. Censura a livros na ditadura militar. São Paulo: Edusp, 2011.

SAMOYAUULT, Thiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

www.tirodeletra.com.br/biografia/IvanAngelo.htm

A QUEDA DA CASA: APONTAMENTOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA DE MILTON HATOUM

Cristhiano Aguiar*

RESUMO: Este artigo propõe sistematizar alguns aspectos gerais da representação do espaço na obra do escritor amazonense Milton Hatoum. Os livros analisados são *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Milton Hatoum; Ficção brasileira contemporânea.

ABSTRACT: This paper undertakes an overall reading about spatial representation topics regarding three novels written by Brazilian writer Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*.

KEYWORDS: Space; Milton Hatoum; Contemporary Brazilian fiction.

A obra de Milton Hatoum no contexto da literatura brasileira contemporânea e amazônica

O presente capítulo se propõe a pensar a obra do escritor amazonense Milton Hatoum a partir de uma palavra-chave: espaço. Pensaremos de que modo o espaço é articulado em sua produção ficcional. Antes de analisarmos *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, devemos pensar um pouco sobre qual é o lugar atual, segundo a crítica, da obra de Hatoum no contexto da literatura brasileira contemporânea e, especificamente, da produção literária amazonense. Indagar a respeito desse local é, já, pensar a obra escolhida espacialmente.

Em seu artigo “Breves apontamentos para a história literária brasileira”, Helena Bonito Pereira empreende uma síntese de algumas das principais tentativas de sistematização da nossa produção literária recente. O percurso começa com Alfredo Bosi e Antonio Candido: para o autor de *História Concisa da Literatura*, a literatura brasileira pós-70 é marcada pela crise na cultura

* Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM.

letrada em seu sentido tradicional, pela literatura-reportagem, pela continuidade da temática regional (Moacyr Scliar, seria o exemplo, embora alinhá-lo apenas nessa temática pode ser hipótese aberta a questionamentos) e pela ênfase nas questões da família (na obra de Nélide Piñon). Poéticas do absurdo e da sexualidade, como é o caso da obra de João Gilberto Noll, assim como o brutalismo de autores como Rubem Fonseca são outros destaques da historiografia de Bosi (Pereira, 2011, p.35). Candido, por sua vez, identifica, a partir de um recorte temporal que se aproxima do de Bosi, uma linha de narrativas tradicionais, citando como exemplo a obra de Antonio Callado. Tal vertente se desenvolve ao lado de uma literatura “inconformista”, cuja escrita seria “contra a escrita elegante, a convenção realista, lógica narrativa e até mesmo contra a ordem social” (Pereira, 2011, p.36). Os temas sociais, vinculados à migração, marginalidade e criminalidade permeiam intensamente esta nova produção, ainda segundo Candido (Pereira, 2011, p.36).

O jornalístico, o regional, o engajamento político, o realismo, a vida urbana e a sátira são marcas, segundo Malcom Silverman, da ficção produzida entre as décadas de 60 e 80 (Pereira, 2011, p.38). Silviano Santiago, por outro lado, destaca como tendência pós-70 uma maior aproximação com a produção hispano-americana, a influência da reportagem, do regionalismo e das alegorias políticas (Pereira, 2011, p.39). Outra importante característica consiste na presença mais acentuada da indústria cultural e das novas tecnologias no âmbito da criação literária. Longe de ser uma característica preocupante, ou um sinal de decadência do literário, isto pode ser fecundo:

Talvez o aspecto mais interessante da presença da cultura de massa seja o conflito entre a adesão a diversas formas de consumo (nem sempre massificados, no sentido da perda de qualidade), em especial o do cinema e o da música, e a crítica, muitas vezes envolta em velada ironia, com respeito a esses mesmos componentes da massificação, que transparece nos próprios textos ficcionais. Efeito da invasão tecnológica, a contaminação por outras mídias complica um pouco, mas não inviabiliza a criação literária. Pode ter até contribuído para a intensificação de um recurso narrativo amplamente empregado nas obras contemporâneas, o da fragmentação ou desintegração formal assumida como princípio artístico (Pereira, 2011, p.41-42)

A importância das novas tecnologias pode ser sentida, por exemplo, nos textos e nos modos de atuação dos escritores reunidos em antologias como as da Geração 90 e Geração Zero Zero (Pereira, 2011, p.42). Comparando a literatura de ficção produzida nos anos 60-80 com a produzida entre os anos 90-00, chega-se à conclusão de que o regionalismo, embora transformado, e os dramas urbanos e familiares continuam a marcar presença, assim como a importância cada vez crescente de reflexões sobre a própria linguagem narrativa e o uso da intertextualidade (Pereira, 2011, p.43-45). Esgotado também está, afirmam Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* (2009) e Pellegrini na sua coletânea de ensaios *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), os grandes ciclos nacionais na literatura brasileira²¹: “Pode-se dizer, pois, que nesse aspecto, a referida *busca da expressão nacional*, representando o sentido agônico da convivência entre nacional e estrangeiro, já não é mais o único caminho da produção da literatura brasileira” (Pellegrini, 2008, p.20, grifos da autora).

Em meio a uma produção tão variada e efervescente, na qual às vezes dezenas de autores contemporâneos publicam novos livros a cada mês, Milton Hatoum tem se firmado como um dos escritores de maior destaque. Poucos autores brasileiros têm sido tão premiados, traduzidos e celebrados quanto Hatoum. Seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, foi publicado quando o escritor amazonense tinha 37 anos e logo ganhou o Prêmio Jabuti de melhor romance. Formado em arquitetura pela USP, Hatoum trabalhou como professor universitário em Manaus, porém o acúmulo de premiações e o sucesso dos seus escritos o levaram a deixar a vida acadêmica e se dedicar apenas à carreira de escritor. Acumulou, desde 1989, postos como professor-visitante ou escritor-residente em importantes universidades e os seus três primeiros romances receberam algumas das mais importantes premiações brasileiras: além do Jabuti, o Portugal Telecom, o APCA, o Prêmio Bravo!. Em 2008, foi agraciado com a Ordem do Mérito

21 Pode-se afirmar que os últimos escritores brasileiros de peso e considerável popularidade cuja obra possuía uma compromisso sistemático com o nacional foram Ariano Suassuna e João Ubaldo Ribeiro, falecidos em Julho de 2014.

Cultural pelo Ministério da Cultura. Sua carreira pode ser tomada como um bom estudo de caso da profissionalização crescente do mercado editorial brasileiro, bem como da profissão do escritor²², profissionalização, contudo, que não acontece de maneira uniforme para todos os autores.

Hatoum é um dos autores em destaque no panorama feito por Schollhammer (2009). O livro do professor da PUC-Rio se propõe justamente a mapear aspectos e vozes mais relevantes da produção recente. Neste sentido, a inclusão do amazonense e as páginas dedicadas à sua obra são um bom exemplo do quanto a crítica brasileira, seja acadêmica, ou não, tem dado destaque ao autor de *Cinzas do Norte*. Segundo Schollhammer, o seu sucesso poderia ser explicado pela forte legitimação acadêmica que livros como *Dois irmãos* ou *Relato de um certo Oriente* obtiveram em meio ao contexto universitário. A obra de Hatoum seria marcada por um “certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substituiu a temática nacional” (Schollhammer, 2009, p.87). Relacionando Hatoum com os autores Márcio Souza (no caso de um suposto “regionalismo amazonense”), Raduan Nassar e Salim Miguel (neste caso, a relação ocorre as temáticas em comum do memorialismo familiar e da imigração árabe), é destacada a importância do papel desempenhado pela universidade na consagração do autor. Tal reconhecimento é contraposto, na citação abaixo, a autores como Moacyr Scliar, Samuel Rawet e Nélide Piñon, cujas obras tematizam a imigração:

Para nenhum desses autores, entretanto, o reconhecimento tem sido tão unânime quanto no caso de Milton Hatoum, o que também se explica pela coincidência com o interesse que a crítica acadêmica especializada começou a ter na abordagem dos estudos culturais (Schollhammer, 2009, p.88)

Sua avaliação final a respeito da obra de Hatoum é menos favorável do que a delegada a outros autores também estudados no livro. Em sua crítica, a obra de Hatoum parece se justificar apenas por elementos extra-literários: o escritor amazonense estaria em sintonia com um certo espírito do tempo

22 Para mais informações a respeito da relação entre o escritor brasileiro contemporâneo e o mercado editorial, ver AGUIAR (2010).

contemporâneo e seria essa a causa da recepção de seu trabalho. Estudos Culturais, no âmbito estritamente universitário, e hibridismos, num contexto sociológico, seriam as vigas de sustentação do seu projeto literário, cujos possíveis limites são traçados pelo crítico:

Poderia ser um resumo do projeto literário de Hatoum sua vontade narradora, que se propõe como antídoto moral ao esvaziamento contemporâneo de sentido, carregando uma certa nostalgia reativa, uma certa falta de humor, que talvez o impeça de ser aquele grande fabulador que Jorge Amado foi, em alguns livros, cuja potência possa liberar a ficção de um compromisso moral com o entendimento do passado e apontar para o futuro, para a liberação de uma certa vontade de viver plenamente (Schollhammer, 2009, P.92)

Parece-nos um pouco apressado resumir o projeto literário de Hatoum a uma “vontade narradora”. Da mesma forma, as imediatas relações de causa e consequência entre Estudos Culturais e recepção de sua obra nos soam redutoras, bem como a relação direta estabelecida com o regionalismo brasileiro, ou, mais especificamente, amazonense. “Explicar” um “sucesso” tem sido uma constante na recepção que temos levantado da obra de Hatoum e pode dizer mais dos valores pelos quais se guia parcela da nossa crítica literária, do que a respeito da obra estudada.

Concordamos mais com a relação feita pelo crítico entre a obra de Hatoum e os autores do *Boom* latino-americano dos anos 50-60. Parece de fato haver uma conjunção entre experimentação formal – pensemos em *Relato de um certo Oriente* – e um projeto de dar conta de um vasto panorama de formação e aprofundamento de reflexões a respeito de um espaço social (e aqui reside a possível utilidade do termo “épico”). As duas características podem ser relacionadas à geração de Vargas Llosa e García Márquez:

Poderíamos ver em Hatoum um descendente tardio dessa família literária, principalmente na vontade épica de construir uma boa narrativa, sem abrir mão de estruturas complexas, e pelo perspectivismo que multiplica olhares e vozes, enriquecendo as possibilidades de leitura. (...) Sem recorrer aos excessos descritivos que também marcaram parte dos narradores do *boom* latino-americano, Hatoum consegue absorver em sua ficção o espaço amazonense e relatar seus costumes, sem cair num exotismo hipertrofiado e valorizando referências precisas aos fatos históricos (Schollhammer, 2009, p.89)

Contextualizado o seu lugar no panorama geral da nossa literatura contemporânea, cabe perguntar: como Milton Hatoum se relaciona com a escrita *sobre* a região amazônica? Poderíamos dizer que o nascimento da moderna expressão literária sobre a Amazônia pode ser encontrado no conjunto de escritos dedicados por Euclides da Cunha à região e reunidos em *Terra sem história*. O título é revelador. O autor de *Os sertões* consolida uma série de interpretações que não só marcaram o modo como o espaço amazônico seria interpretado, como exigiram dos escritores das gerações seguintes, Hatoum entre eles, sempre uma tomada de posição em relação ao previamente fixado. O espaço amazônico, em Euclides, se revela áspero, ameaçador, incompleto; gigante e brutal. Em “Impressões gerais”, por exemplo:

Ao revés da admiração ou do entusiasmo, o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, no desembocar do dédalo florido do Tajapuru, aberto em cheio para o grande rio, é antes um desapontamento. (...) ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. (...) É, sem dúvida, o maior quadro da terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantavam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou (Cunha, 1999, p.1)

“Ao revés da admiração ou do entusiasmo”: após o inevitável impacto do sublime, a contemplação do espaço amazônico nos levaria, de acordo com Euclides da Cunha, a uma espécie de distância irônica, causada pela sua suposta incompletude e alijamento da historicidade. Os poetas e os naturalistas não lhe fizeram justiça; pelo contrário, a justiça, no caso, teria sido a não idealização. O homem é “ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão” (Cunha, 1999, p.2). O homem a habitar a “fauna singular e monstruosa” é certamente o colonizador, o explorador e a massa trabalhadora pobre, cujas condições de trabalho Euclides tão bem denunciou; a “ausência de história”, o senso de que um grande vazio constituiria a região amazônica, excluem, é certo, as populações nativas. A Amazônia seria tão um Deserto quanto o Pampa, cuja sangrenta guerra de

ocupação foi justamente chamada, pelos argentinos, de Conquista do Deserto. Deserto e ausência de historicidade são, como aponta Slater (2002, p.192), marcas de uma visão eurocêntrica, na qual a civilização só nasce da transformação de “terras” em “territórios”. Através da teorização de Susan Stewart. Candace Slater interpreta os escritos amazônicos de Euclides da Cunha em um sentido parecido. Ele é o grande responsável por consolidar em nossas letras a Amazônia como um personagem Gigante e Metamorfo:

The first, giganticizing strand in Euclides’ essays found expression in images of a “barbarous land” whose sheer size repelled attempts at civilization. The logical extension of this vision was the sort of forcible incorporation of a long-marginal Amazon into a modernizing nation, evident in the official colonization schemes of the 1960s and 1970s. The second, shape-shifting strand encourage a vision of an Amazon that moved in from the margins to become the creative center of a defiantly autonomous Brazil. This vision’s logical extension was a collaboration – as yet unrealized – between human beings and nature in a nation that would stop emulating foreign models in order to explore the riches that lay within. In this vision, the Amazon emerged not only as a realm of nature, but as a human creation in which social and economic forces exercised a power as formidable as that of a raging river or a blazing sun²³ (Slater, 2002, p.191)

Além do gigantismo e da metamorfose, de que outras maneiras a região amazônica tem sido representada nas manifestações literárias em prosa? Segundo o próprio Hatoum, os traços do localismo, do regionalismo e mesmo do racismo podem ser apontados como características importantes da literatura “amazônica”:

Revista de História: Qual é a sua relação com a tradição dos autores amazonenses?

23 No primeiro caso, a vertente gigantificadora nos ensaios de Euclides encontra expressão nas imagens de uma "terra bárbara" cujo enorme tamanho repeliria tentativas civilizatórias. A extensão lógica da extensão dessa visão foi uma espécie de incorporação forçada da por tanto tempo marginal Amazônia em uma nação em vias de modernização, fato evidente nos projetos oficiais de colonização das décadas de 1960 e 1970. No segundo caso, a vertente metamorfa encoraja uma visão de uma Amazônia que se deslocou das margens a fim de se tornar o centro criativo de um Brasil ousadamente autônomo. A extensão lógica dessa visão consistia na colaboração - até o presente momento não realizada - entre seres humanos e natureza em uma nação que precisaria parar de emular modelos estrangeiros na exploração de suas próprias riquezas interiores. Segundo tal visão, a Amazônia surge não apenas como o reino da natureza mas enquanto uma criação humana na qual forças econômicas e sociais desempenhariam um poder tão formidável quanto um rio furioso ou um sol escaldante.

Milton Hatoum: Nenhuma. Não apenas os amazonenses, como também os que escreveram sobre o Amazonas, como o Euclides da Cunha ou o próprio Ferreira de Castro. *A selva* é um romance com muitos problemas, inclusive de racismo. Não gosto dessa literatura regionalista amazonense, paraense. Quero distância dela. (Hatoum, 2009)

As afirmações de Hatoum poderiam ser tomadas apenas como uma maneira de defender sua obra, ou seja, de exaltar a si mesmo enfatizando a própria excepcionalidade e distância do regionalismo. No entanto, o cotejo com outras perspectivas a respeito da literatura produzida na e sobre a região nos leva a concordar tanto com o afastamento da obra de Hatoum em relação ao cânone amazonense que o precede, quanto ao fato de que a produção anterior foi bastante marcada pelo localismo e o regionalismo estreito.

O panorama realizado por Allison Leão (2011) no seu livro *Amazonas: natureza e ficção* é iluminador. Se para Euclides da Cunha a ideia de natureza foi um dos principais dados a se levar em conta a fim de escrever sobre o espaço social amazônico, a hipótese do estudo de Leão diz respeito justamente a isto, o de mapear e averiguar a importância do tópico da Natureza na produção ficcional sobre a região em estudo. Os escritores, e Hatoum não deve ser excluído dessa perspectiva, embora não seja estudado por Leão no livro citado, ao escreverem sobre a Amazônia se sentem compelidos a de alguma forma responderem ao tópico da Natureza.

Na maior parte do século XX, pode ser encontrado nos escritos sobre a Amazônia uma forte tendência ao geografismo, presente na obra de Alberto Rangel²⁴ (com o livro de contos *Inferno Verde*), considerado, junto com Euclides, um dos “pais” da moderna literatura sobre a região. Exotismo e o enfoque na representação da natureza, representação que deveria ser a mais “fiel” possível, tudo embalado com uma escrita hiperbólica cujo próprio estilo deveria simular a natureza da região, são as principais características desta vertente (Leão, 2011, p.55). É uma literatura cujo fundo didático está

24 Leão (2011, p.55) aponta o quanto o prefácio ao livro de Rangel, escrito por Euclides da Cunha, foi tão ou mais importante do que o livro no estabelecimento de uma dicção e temática que pudessem dar conta de uma literatura e/ou ensaísmo sobre a Amazônia.

mais ou menos disfarçado: “Além do caráter pedagógico que há na preparação para a moral de cada conto, narrar a natureza pode também significar uma tentativa de aproximação, de reconhecimento de uma realidade desconhecida” (Leão, 2011, p.57). O desconhecimento, neste caso, é dos leitores vivendo nas cidades. Aliado à proposta de apresentação de uma terra para muitos desconhecida, está uma procura de respostas a um projeto modernizador: assim como Euclides, Rangel tenta dar conta dos embates entre esse projeto e a realidade que observa. Seus contos, de certa, maneira, procuram abrir portas para que a ocupação modernizadora aconteça (Leão, 2011, p.60-61).

O peso do determinismo e do naturalismo se faz sentir não apenas em Euclides da Cunha e Rangel, mas também na obra de outro escritor destacado por Leão, Ferreira de Castro, autor do romance *A selva*. Se “a principal ideia de natureza que recheia os contos de Rangel é a da natureza misteriosa, que assombra e fascina o visitante” (Leão, 2011, p.109), no caso de Ferreira de Castro “testemunhamos um progressivo deslocamento do olhar narrativo, da natureza para o homem, especialmente para as relações sociais entre esses homens” (Leão, 2011, p.110). A presença da floresta continua esmagadora, porém, e tanto o determinismo, quanto a utilização da Natureza enquanto tópico central do “escrever sobre a Amazônia”, se mantêm. Além do mais, os dois autores convergem – e podemos incluir o próprio Euclides da Cunha – na tendência a representar a região amazônica como um lugar da violência, da perdição, do esmagamento dos indivíduos. De *locus amoenus*, passamos ao tópico do *locus horrendus*: o título *Inferno Verde* resume bem uma vertente de leitura da Amazônia e ela casa com a região interpretada como um Gigante. Desta maneira, os três autores também convergem numa tentativa de estabelecer uma linguagem cujo cerne seria a simulação do grandioso da Natureza (Leão, 2011, p.110-111).

A hipérbole estilística, bacharelesca, e o compromisso com o localismo teriam impedido uma produção ficcional mais intensa e relevante até meados da década de 1950, quando surge o Clube da Madrugada e é lançado, em 1960, o livro *Histórias do submundo*, do amazonense Arthur Engrácio, escritor

vinculado ao movimento²⁵ (Leão, 2011, p.99; p.144-145). Se a ênfase, no ensaísmo e ficção anteriores, recaía sobre a natureza, Engrácio procurará justamente o caminho oposto, consolidando outra vertente da escrita da Amazônia: a de superar a Natureza enquanto temática, frisando as relações sociais e de produção nas quais seus personagens se envolvem. Não obstante, “a natureza espreita os personagens, observa-os a partir das sombras e, algumas vezes, entra em cena decisivamente” (Leão, 2011, p.137). Além de manter-se presente, a natureza é instrumentada a desempenhar um papel moral (Leão, 2011, p.155).

A necessidade de apresentação da região, a denúncia social e o papel moral empurram a literatura sobre a Amazônia para um papel de forte sabor sociológico, no entanto autores como Astrid Cabral, Márcio Souza ou Erasmo Linhares passam a apresentar outras perspectivas, nas quais o determinismo e um enfoque muito estreito na ideia de uma natureza agressiva e onipresente passam a ser questionados. O fantástico, o humor e uma perspectiva histórica mais ampla ajudam a diversificar essa produção (Leão, 2011, p.199, p.210). Da mesma forma, a retórica hiperbólica é abandonada pelos autores, abandono iniciado justamente pela ficção de Engrácio.

Relato de um certo Oriente

No artigo “Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum”, Sylvia Telarolli (2010, p.20) destaca que, desde o seu início, o projeto ficcional de Milton Hatoum possui uma diretriz clara em termos de representação de um espaço e recorte temporal:

Nos dois primeiros romances, apresenta-se a Manaus da primeira metade do século XX, até a década de 60; em *Cinzas do Norte*, está focalizado o Brasil dos anos 60 até a década de 80 do século XX. O último romance [*Órfãos do Eldorado*] reporta-se ao apogeu econômico do Amazonas, abordando a história de uma família que enriquece com a exploração da borracha (ciclo da borracha) e depois com o

25 Não faz parte do escopo da nossa pesquisa desenvolver uma discussão a respeito do Clube da Madrugada. Para saber mais, ver o capítulo “O mundo nos submundos da obra de Arthur Engrácio”, especialmente a partir da página 130 (Leão, 2011, p.127).

transporte das riquezas dos cargueiros que navegam pelo rio Amazonas. O momento histórico é o dos fins do século XIX, início do XX.

A obra de Hatoum, além de levantar questões complexas a respeito de alteridade, família, linguagem, entre outras, procura integrar à sua escrita questões sobre a própria formação de um Brasil que vai surgindo em meados do século XX, tomando como recorte a região amazônica.

Relato de um certo Oriente é composto por uma série de depoimentos encadeados entre si. Os depoimentos são todos moldados por uma Narradora sem nome e organizados como se fossem Matriuskas, bonecas russas contidas umas nas outras. Como toda estrutura narrativa é espacial, o que podemos pensar a respeito da estrutura de *Relato de um certo Oriente*? Podemos formular a hipótese de que ela espacializa um dos temas fundamentais do livro e da própria obra de Hatoum: a memória. A Narradora se desloca da cidade de São Paulo, onde mora, e retorna à cidade de Manaus, onde nasceu, bem como à casa onde foi criada. Portas se abrem, baús são revirados, assim como armários e gavetas: o gesto de retomar a memória, neste caso, é investigativo. Assim, a estrutura de narrativas encadeadas utilizada em *Relato de um certo Oriente* contribui para nos dar o senso de algo “velado” que é colocado na luz, não obstante de uma maneira fragmentada e elíptica. O capítulo 3, por exemplo, é um bom exemplo das vozes contidas umas nas outras. Em primeiro plano, temos o relato de Dorner para Tio Hakim, que por sua vez está falando este primeiro relato para a Narradora, que por sua vez narra tudo a nós, leitores. É uma estrutura que remete às *Mil e uma noites*, ou às *Cento e uma noites*. Tal sucessividade acentua o aspecto temporal da experiência de narrar a memória, mas encerra em si um elemento espacial, pois as diferentes histórias encadeadas são lugares que nós, leitores e a Narradora, percorremos e acumulamos. Como bem sintetiza Telarolli (2010, p. 22):

A narrativa multifacetada esmaece as linhas da marcação temporal, criando uma aura de mistério e névoa, numa perspectiva que escapa à cronologia do cotidiano e conduz o leitor pelos labirintos da psique das personagens, para revelar o dilaceramento das almas, perdidas em suas mágoas, isoladas em sua solidão.

Pensarmos os personagens de *Relato de um certo Oriente* atentos a uma perspectiva espacial pode ser muito esclarecedor. Temos os seguintes narradores: a Narradora; tio Hakim; Dorner; o Pai; Hindié. Há alguma característica que os une? Sim: são quase todos *testemunhas*. Se excetuarmos o breve relato do pai a respeito de sua chegada ao Brasil, todos os narradores não estão no centro das ações que narram. Eles narram a respeito de outros protagonistas e muitas vezes o relato se centra em Emilie. Portanto, o primeiro ponto a destacar é que se todo narrador conta de um lugar, estes narradores de modo geral estão nas beiradas, num ponto à margem, contando e tentando entender aquilo que observaram. Este *lugar deslocado* é fundamental para que eles possam desenvolver certa perspectiva crítica em relação aos outros personagens, à cidade, ao próprio país no qual habitam, ou habitaram.

Há muitos personagens viajantes em *Relato*; mesmo quando não viajam, eles se mantêm em *constante deslocamento*. O pai narra aquilo que viveu ao viajar; Dorner fala de sua condição imigrante e das suas viagens pelo Norte; Hindié se desloca sempre para a casa de Emilie e o seu relato acontece ao entrar na casa da amiga; tio Hakim lembra do passado em função tanto do seu retorno à casa da mãe, quanto de sua partida, décadas antes; Samara Delia se torna uma espécie de prisioneira em sua casa, depois uma prisioneira na loja dos pais e, por fim, foge sem deixar vestígios. É preciso viajar. A *viagem* pode ser um rompimento com a vida como ela era antes; pode ser um retorno às origens; pode ser uma fuga. Deste modo, *a condição de imigrantes e/ou exilados dos principais personagens*. Todos os personagens imigraram ou se exilaram e isto os coloca numa tensão inevitável em relação aos lugares nos quais eles estão. A condição de exílio de parte deles pode ser lida ao pé da letra, pois são estrangeiros, ou de origem estrangeira, em uma terra brasileira; e há também o desterro emocional causado pelas relações familiares doentias, como vemos com Samara ou Hakim.

Seria difícil encontrar um enredo no sentido convencional do termo, embora de fato muita coisa aconteça. O gatilho para a narrativa começar é ocasionado pelo final da vida da matriarca Emillie, a personagem que atua

como um centro aglutinador dos outros personagens do livro. A narradora sem nome, que acabou de sair de uma internação psiquiátrica, escreve para seu irmão, também a seu modo um exilado na Europa, uma série de relatos que tratam da vida de alguns personagens que foram marcantes para a infância dos dois. Os dois irmãos foram criados por Emillie, mas sua mãe é na verdade uma irmã da matriarca.

Lemos histórias sobre como Emillie e seu esposo se conheceram, como os filhos cresceram, a gravidez e morte de Samara Delia, a partida de Tio Hakim e muitas descrições de costumes, cheiros e cores do Oriente e do Norte. Os acontecimentos traçam uma crônica fragmentada da derrocada de uma família. A decadência é mais causada pela desagregação familiar do que pelas condições estruturais econômicas da região. Quando a filha assume os negócios, por exemplo, já mais pro fim da vida dos pais, a Parisiense, a loja da família, vive seu período mais lucrativo. Uma pergunta parece assolar o romance: por que a experiência familiar é tão traumatizante para os personagens? Um dos motivos pode ser a presença excessiva de Emillie na vida de todos os filhos, principalmente no trato com os dois irmãos demoníacos. Outra questão pode ser o extremo conservadorismo dos valores da época e, principalmente, de Manaus, exemplificados e criticados na trajetória da personagem Samara Delia.

Na *casa da família* os relatos, as memórias, os valores e as dores dos personagens se presentificam e se entrelaçam. Ela é, no *Relato*, o espaço por excelência da memória. Assim que retorna ao lar onde foi criada, a narradora do romance afirma: “A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa” (Hatoum, 2008, p.7-8). Na casa estão visíveis as marcas da passagem do tempo. Ao retornar a Manaus, o personagem Hakim, após anos de ausência, não chega a tempo de ver Emillie, sua mãe, ainda viva: “Quando voltamos do cemitério no início da noite, nós o encontramos sozinho no jardim deserto do casarão fechado. Ele observava o interior da sala em desordem através do trançado de fasquias” (Hatoum, 2008, p.25). É através da casa que o mesmo Hakim sente a presença do Oriente em seu cotidiano e em sua formação. Isto

ocorre nas descrições fascinadas que ele faz das festas promovidas pelos seus pais, em que comidas típicas do Líbano se misturam com “figos-da-índia, jenipapos, biribás, abacaxis e melancias” (Hatoum, 2008, p.51), como também no aprendizado da língua árabe, que lhe é ensinada com uma exploração de um espaço doméstico:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acendar a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as síladas, de início embaralhadas, logo eram lapidas para que eu as repetisse várias vezes. (...) No fim da peregrinação aos quartos e às vitrinas da loja, sentávamos à mesa da sala, e ela escrevia cada palavra, indicando as letras iniciais, centrais e finais do alfabeto (Hatoum, 2008, p.45)

Os lugares da casa não são apenas um encontro com o Oriente e a memória. Observá-los nos ajuda a entender os segredos dos seus personagens, bem como sua condição social e existencial. Não é por acaso que a narradora se apresenta a nós deitada na grama da casa onde foi criada, pois é a partir de um lugar periférico, como acentuamos, que ela narrará. Os lugares de Samara Delia, o quarto dos Irmãos, o lugar na casa permitido à empregada doméstica Anastácia Socorro, tudo isto é delineado com precisão, revelando a casa enquanto espaço por excelência que organiza as hierarquias sociais dentro daquela família, hierarquias estas baseadas em raça, gênero, sexo e classe. A relação estabelecida entre Anastácia, seus parentes e a casa onde trabalhou toda a vida é um bom exemplo:

Emilie sempre resmungava porque Anastácia comia “como uma anta” e abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos. Aos mais encorpados, com mais de seis anos, Emilie arranjava uma ocupação qualquer: limpar as janelas, os lustres e os espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquiá-los e escovar o pelo dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal. Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas da refeição. A

humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca (Hatoum, 2008, p.76)

E a punição moral que recai sobre a gravidez indesejada de Samara Delia, irmã da Hakim, também se evidencia no espaço da casa:

Negou durante três ou quatro meses, sem acreditar no outro corpo expandindo-se no seu corpo, até o dia em que não pôde mais sair de casa, até a manhã em que acordou sem poder sair do quarto. Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste (Hatoum, 2008, p.)

Um segundo espaço importante é o da cidade de Manaus. A crítica à degradação do espaço urbano sempre está mirando Manaus como exemplo. Duas cenas chamam atenção. Embora em nenhuma das narrativas de Hatoum a cidade de Manaus seja apresentada com extremo detalhismo, há sempre a preocupação em delinear para o leitor as diferenças entre bairros ricos e humildes da cidade. Enquanto caminha a esmo pela cidade, a Narradora nos diz:

Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa (...) Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância, proque ali havia duelo entre homens embriagados, ali as mulhães eram ladras ou prostitutas (...) Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo (...) Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras (Hatoum, 2008, p.110)

A posição de distanciamento da Narradora permite desnaturalizar o discurso a respeito de um determinado espaço da cidade de Manaus, contudo ela não recai no extremo oposto, de romantizá-lo. Ela exorciza as quimeras e tenta dar conta do espaço pelo qual caminha abraçando as suas contradições. Na segunda cena, após esta caminhada, a Narradora decide retornar ao centro da cidade pegando uma canoa. Ao atracar no caís, as imagens de decadência e destruição ambiental são contundentes:

De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícies, de restos de miséria humana (...) Caminhava sobre um mar de dejetos (...) me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva (Hatoum, 2008, p.111)

Um terceiro espaço é a *Natureza*. A presença dela é perceptível não apenas pelas descrições imediatas da floresta, mas pela presença de comidas, cheiros e muitos bichos por todo o livro. Como a Natureza aparece em *Relato?* Vimos que imagens dela podem surgir misturadas à denúncia da degradação, principalmente se há um cruzamento do espaço natural com o espaço urbano. No entanto, a Floresta pode aparecer diante de nós *descrita em termos de uma experiência com o sublime*, o que ocorre quando os personagens a contemplam. Um exemplo é a descrição do Pai, quando relata para Dorner a sua chegada do Líbano ao Brasil:

Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu (Hatoum, 2008, p.65)

Esta descrição é claramente elaborada em função do repertório cultural de quem a contemplou: a floresta nos aparece mediante as percepções de um homem cuja cultura se vincula a um imaginário oriental. O contraste entre esta pureza natural e a cena anterior nos parece proposital e reforça o tom de denúncia que permeia o livro. Isto aponta em direção ao fato de que a relação Oriente e Norte do Brasil muitas vezes é feita em termos espaciais. É a interpenetração dos costumes árabes com o cotidiano de Manaus e com a Natureza que cria muito do fascínio do livro de Hatoum. As imagens do

Oriente “original”, porém, são raras no romance e nos são apresentadas no espaço da memória, suscitado pela condição imigrante no solo brasileiro. Tal condição imigrante suscita questões sobre linguagem e tradução, que surgem volta e meia no livro e nunca se dissociam de considerações a respeito de Lugares e Pertencimentos.

Ao salientar a presença da Natureza, o romance apresenta a perspectiva de que é preciso levá-la em consideração caso queiramos ter uma compreensão da própria cidade de Manaus. Espaço natural e espaço urbano, desta forma, estão intimamente implicados:

Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida. (...) Bruscamente, como as luzes de um gigantesco transatlântico a flutuar num oceano que separa dois continentes, uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome (...) Essa claridade disseminada por toda parte te faz pensar que a cidade, o rio e a selva se acendem ao mesmo tempo e são inseparáveis (Hatoum, 2008, p.146)

Discutir e relacionar a simbiose entre selva e cidade será elemento importante da construção de vários personagens. Dorner, por exemplo, é o personagem estrangeiro que procura relacionar estas duas curiosidades; Emilie, a classe média que estabelece uma relação dicotômica entre cidade e floresta; e os humildes Anastácia Socorro e Lobato Naturidade corporificam em termos absolutos esse cruzamento entre selva, cidade e suas diferentes culturas e linguagens.

Há um aspecto de apresentação em *Relato de um certo Oriente*. Apresentação de um projeto literário, por ser um romance de estreia, porém também a reiteração de um papel que vimos ser importante para a literatura escrita sobre região amazônica: o de apresentar a própria região ao resto do país. Não significa que a obra se reduza a uma peça de propaganda regionalista – longe disto. Mas há momentos da obra, como é o caso das páginas sobre o já citado curandeiro Lobato Naturidade, talvez uma das partes mais fracas do livro, pelo didatismo com que apresenta os “valores da terra”, a partir dos quais é possível se perguntar: temos aqui a vocação para uma vontade explicativa do Brasil/Amazônia? Parece haver algo assim em

falas como a do médico Hector Dorado, cujos elogios aos conhecimentos curativos de Naturidade são assim expressos: “Tive de ir a Londres para constatar e aceitar que a terapêutica de muitas enfermidades daqui se deve à profunda compreensão de plantas regionais por parte dos moradores da floresta” (Hatoum, 2008, p.84). Algo deste didatismo também se percebe, páginas depois, quando tio Hakim continua na sua apaixonada defesa por Naturidade, defesa que contém uma vontade de revelar um “Brasil Profundo”:

Esses atributos infames, vitupérios dirigidos a um homem pacato e quase invisível, eram lancetadas dirigidas também contra uma tradição ainda viva, que pulsava no coração dos bairros da periferia, no interior de habitações suspensas, açoitadas pelas chuvas (Hatoum, 2008, p.86)

Dois irmãos

É possível dizermos que *Dois irmãos*, lançado quase doze anos após a estreia do autor no romance, é em alguns aspectos uma reescritura – diríamos, inclusive, um aperfeiçoamento – de inúmeros elementos que compuseram o complexo tecido do *Relato de um certo Oriente*. Outra vez, vamos acompanhar um grande drama familiar, o relato de uma decadência na qual o destino dos personagens de alguma maneira espelha o destino de uma região e uma nação. Vários dos temas destacados nas páginas anteriores, tais como as condições dos imigrantes, os cruzamentos entre Oriente e Brasil e o olhar atento à produção social do espaço, marcam presença novamente neste segundo livro. O cruzamento entre Oriente e Brasil, por exemplo, ocorre de maneira semelhante ao que vimos em *Relato de um certo Oriente*, bem como a representação da selva e das relações entre espaço natural e espaço urbano.

Há dois conflitos básicos no livro: primeiro, a relação de ódio entre os irmãos gêmeos Yaqub e Omar. Esta relação, que antes era uma rivalidade e uma briga pelo amor da mãe Zana (que, entre seus três filhos, elege Omar como o preferido), tem como estopim a briga, em um porão, pelo amor de uma menina chamada Lívia. Os três personagens são ainda adolescentes

quando, após perceber que Lívia tinha escolhido o irmão, Omar o agride com um pedaço de vidro, deixando no rosto de Yaqub uma cicatriz. Os pais dos dois irmãos cometem um erro fatal: Omar simplesmente não é punido o suficiente. Pior: o degredo coube ao agredido, Yaqub, que é enviado pelos pais ao Líbano, onde morará longe de sua família, de Domingas e de sua amada Lívia. Ao retornar ao Brasil, Yaqub não conseguirá se libertar de uma espiral crescente de ressentimento, que selará tanto o seu destino, quanto o de sua família. Paralelo a este conflito principal, temos a busca do narrador, Nael, em descobrir quem é o seu verdadeiro pai: Yaqub ou Omar? Filho de Domingas, a empregada doméstica da família, Nael é um neto bastardo de Zana e Halim. De alguma maneira, *Dois irmãos* é também um acerto de contas com a memória de sua mãe, cujas condições de trabalho semi-escravas seu filho deseja denunciar.

À medida que a narrativa se desenvolve, os conflitos dentro da família, permeados por relações de afeto sufocantes e alusões incestuosas, se intensificam até a derrocada da casa onde vivem. Segundo Sampaio (2010, p.39; p.42), as matrizes destes conturbadas relações familiares podem ser encontradas no intertexto com os relatos bíblicos – Caim e Abel, bem como Isaac, Rebeca, Esaú e Jacó – e com os mitos gregos – além de Édipo, as guerras canibalescas entre Urano, Cronos, Zeus.

Mais uma vez, os dramas vividos pelos personagens são de alguma maneira uma alegoria da própria nação. Como diz Glória Carneiro do Amaral no artigo “Dois trajetos para o porto”:

Os caminhos escolhidos, é claro, acentuam as dicotomias de caráter. Quanto mais vagabundo e indisciplinado se tornar Omar, mais o politécnico Yaqub avança em sua carreira e posição social. Numa certa medida, estamos diante da mesma oposição entre a ordem instituída e o *laissez-aller* existencial, que se constrói em paralelo ao vagar pela cidade, e presente também nos pares de irmãos de *Cinzas do Norte* (...) Em nenhum dos romances há uma tomada de partido (...) Nos dois romances [*Cinzas do Norte e Dois irmãos*], a desagregação espregueia as personagens para tragá-las no momento certo. Nenhum destino parece se concluir de forma positiva. São sobreviventes apenas os narradores (Amaral, 2009, p.22-23)

Como foi observado nas nossas notas até agora, ao redor dos personagens cabe ao menos um espaço. A definição espacial nunca é tão somente uma definição da condição existencial dos personagens; pelo contrário, se entrelaça à condição econômica e social de cada personagem. Começemos, por exemplo, com Nael: seu espaço é o quartinho dos fundos, o mesmo espaço ideal para o narrador-testemunha que ele se torna. Mas também outro dos seus espaços é o da vizinhança e das ruas da região portuária e da loja de sua família, pois ele é um faz-tudo, um moleque de recados. A sua presença na Casa é aceita, mas sua condição bastarda sempre o colocará no fim do dia no quartinho dos fundos, a sua herança.

Os três irmãos, filhos de Zana, têm quartos diferentes entre si; o quarto de Rânia é menor e menos importante; cabe aos seus irmãos os melhores quartos, porém eles não poderiam ser mais diversos. Em Yaqub predomina o espaço vazio, ao passo que no quarto de Omar temos os traços por todo lado de sua vida nômade e boêmia:

No quarto bagunçado, o colchão velho e o lençol foram trocados. Mas, antes de viajar, o Caçula pedira a Domingas que deixasse os objetos nas prateleiras da estante; ela cobriu com um lençol a coleção de cinzeiros, copos, garrafas cheias de areia, calcinhas, sutiãs, sementes vermelhas, tocos de batom e baganas manchadas. Domingas, ao vasculhar o guarda-roupa, descobriu um remo indígena, lustrado e escuro. (...) Era diferente do quarto de Yaqub, vazio, sem marcas ou entulho: abrigo de um corpo, nada mais (Hatoum, 2008, p.80)

O quarto dos gêmeos projeta diferentes espacialidades: Omar e os botequins, prostíbulos, bairros pobres, os barcos, os lugares de má fama; Yaqub e os bairros nobres, os espaços higienizados, as plantas de construção, os edifícios. Omar vive de planos erráticos e sua vida boêmia parece acorrentá-lo ao puro presente; Yaqub, por outro lado, possui tamanha confiança nas ideias de “progresso” e “futuro” que acaba perdendo um pouco a simpatia de Nael. Toda essa gama de espacialidades é fundamental para tornar os personagens complexos e evitar uma caracterização excessivamente binária entre os dois personagens.

No caso específico de Rânia, os seus espaços são predominantemente os fechados, como percebemos ter sido o caso de seu duplo Samara Délia em

Relato de um certo Oriente. Este fechamento dá conta tanto de sua condição de mulher criada em uma perspectiva machista (como salientamos, seu quarto é inferior aos dos irmãos), mas também indica a relação sufocante com a própria família, principalmente com a mãe, cujas censuras amorosas a fazem se exilar voluntariamente da vida social e amorosa.

Zana, a primeira palavra do romance, é dona por excelência do espaço da casa, ao passo que Halim, embora identificado também com a Casa e a Loja, está integrado a todo um espaço boêmio da região do porto. Ao longo do romance, vemos um sutil deslocamento do patriarca nos espaços da casa e da sua loja. Sua condição de centralidade como foco do amor da esposa e enquanto provedor dos recursos econômicos da família, com o passar dos anos, vai sendo perdida. Seu corpo se desloca nessa mudança de poder. Passa os dias em um pequeno espaço periférico da Loja que fundou: “Nos últimos anos de vida, Halim conviveu com essa paisagem sozinho no pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória” (Hatoum, 2006, p.137). O contraponto entre Halim e o empreendedor indiano Rochiram é o de duas maneiras diferentes de fazer comércio. O caminho do libanês é o de um comércio local, enraizado, feito de escambos, jogos e bebedeiras; a integração de seu empreendimento com a comunidade é total. Ele é o comerciante do bairro, com um caderninho de vendas fiadas a serem pagas “no próximo mês”. Rochiram, por outro lado, é o sinal dos “novos tempos”, de um capitalismo volátil, descentrado, cujas intervenções no espaço não possuem nenhum compromisso com a noção de “Lugar”: “Vivia em trânsito, construindo hotéis em vários continentes. Era como se morasse em pátrias provisórias, falasse línguas provisórias e fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada lugar eram os negócios” (Hatoum, 2006, p.169).

Domingas e Nael ocuparão um lugar de subalternidade, o de dois quartinhos nos fundos do sobrado da família libanesa. O próprio Nael está consciente de tudo isto:

Zana tentou zelar por uma atenção equilibrada aos filhos. Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num

quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. Era um privilégio; era também um transtorno (Hatoum, 2008, p.24)

Temos outra vez a casa como espaço que organiza e torna visível hierarquias baseadas no gênero, na raça (a condição mestiça de Nael não pode ser esquecida) e na posição social.

A casa mimetiza a condição familiar, como também a tragédia do próprio país. A respeito disto, Alisson Leão (2010, p.52) afirma:

Conforme a narrativa de Nael acompanha o esfacelamento das relações entre a família de libaneses, somos levados, pelo seu olhar, a observar uma certa cidade a se desfazer também. A chegada da parafernália moderna altera uma série de quadros. Sem nenhuma sombra de saudosismo, o que está à frente de nossos olhos é o soterramento de formas de espacialização tomadas por subalternas, tais como a Cidade Flutuante.

A ruína da casa é função tanto dos conflitos internos à própria família, quanto da necessidade, estabelecida pela lógica interna do romance, de ser uma alegoria de um processo de acirramento das tensões e abismos sociais. A derrocada física do espaço familiar continuará a ser um tema importante em *Órfãos do Eldorado*, como logo veremos. Estes três sobrados serão envelhecidos, vendidos, descaracterizados e mesmo completamente destruídos. Na descrição da derrocada final da casa onde viveram Zana e Halim (transformada em um armazém), é impossível não pensar que também se projeta, a partir desta imagem, a falência de um projeto nacional de “desenvolvimento”:

Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. (...) Foi uma festa de estrondo, e na rua uma fila de carros pretos despejava políticos e militares de alta patente. (...) Só não vi gente da nossa rua (Hatoum, 2008, p.190)

O olhar atento à produção social do espaço urbano aparece de forma mais direta em outras partes do romance, como é o caso da destruição do bairro humilde da Cidade Flutuante, realizado pelo governo da Ditadura Militar, cena que nos lembra muitas desocupações do Brasil recente:

Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. (...) Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu (Hatoum, 2006, p. 159)

Referências a ciclos econômicos, às intervenções da ditadura militar, ao nascimento e destruição de bairros aparecem com maior frequência do que no romance anterior. A menor fragmentação de *Dois irmãos* e a menor incidência de uma prosa poética podem indicar justamente um projeto de denúncia política mais *explícita*. Tudo construído para que tenhamos uma visão mais “objetiva” do processo formativo da cidade de Manaus e das regiões do seu entorno; é este pano de fundo que torna as trajetórias individuais dos personagens, os seus espaços íntimos e a produção social do espaço uma só jornada. Assim, após a dissolução da família e a venda e degradação da casa, Nael caminha pelas ruas de Manaus, no final do romance, e reflete: “Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado” (Hatoum, 2006, p.197).

Órfãos do Eldorado

Irreconciliável passado, assombro e tristeza: palavras-chave para que possamos entender a novela *Órfãos do Eldorado*. Como aconteceu nos livros anteriores, temos uma crônica da decadência de uma casa e de uma linhagem familiar. O foco é mais restrito, pela própria estrutura do livro, à decadência financeira e espiritual do protagonista, o *bon vivant* Arminto Cordovil. O livro é narrado como uma confissão, feita pelo próprio Cordovil, a um interlocutor sem nome e contado de uma maneira linear, com um clímax bem definido ao final e relacionado à revelação de um segredo familiar –

procedimento utilizado por Hatoum em *Cinzas do Norte* e *Dois irmãos* e que, aqui, não tem o mesmo efeito estético dos livros anteriores.

Como ocorre nos outros livros de Hatoum, a narrativa é constituída por um mosaico variado de personagens que são construídos para dar conta de uma espécie de microcosmos da sociedade brasileira. Temos os imigrantes, o grande proprietário de terras, o playboy sem rumo na vida, os empregados domésticos, o profissional liberal, o especulador, o comerciante, etc. O centro dos conflitos, porém, é mantido na família burguesa abastada que, assim como nos romances anteriores, sofrerá um processo de derrocada econômica e moral. A família pode ser lida, outra vez, como uma alegoria do próprio Brasil. A trajetória de Arminto é de alguma maneira um espelho de certas ilusões e irresponsabilidades da própria sociedade brasileira. Sua miséria final é a miséria do Norte. O mesmo pode ser dito de seu pai, Amando. Também o patriarca sofre com delírios de grandeza a respeito do seu empreendimento. Os ecos do romance regionalista de 30 podem ser ouvidos com muita força nesta novela, no sentido de que temos em Arminto, como também em Mundo, como veremos, a figura do neto que não consegue se adaptar à estrutura patriarcal que herda. As sombras dos avôs, falecidos nas duas histórias, é muito forte e os dois pais, tanto de *Cinzas do Norte*, quanto de *Órfãos*, tentam a todo custo serem dignos da dureza e força dos avôs. Aos netos sobra uma revolta que, no fim das contas, implica em perder a si mesmo. Arminto está o tempo todo vagando pela vida, pelos espaços de Manaus e pelos rios; o final do livro é uma viagem até a lha do Eldorado; e a condição de Arminto é a do exílio em relação ao legado da família, em relação ao pai, em relação ao amor. Outra vez, temos um narrador que, não obstante seja o centro das ações, conserva um lugar de marginalidade; mais uma vez, são importantes os temas da viagem/deslocamento e do exílio. Como analisa Trevisan (2010, p.60):

A trajetória de Arminto constrói-se à margem da vida: à margem da possibilidade do amor de seu pai e, muitas vezes, à margem da experiência histórica, que sempre está marcada pela ação paterna (...) Cabe destacar que o tempo linear está representado pelo ritmo de vida de Amando Cordovil que ilustra o movimento econômico e político de Manaus, a ascensão e o declínio do comércio da borracha no

Rio Amazonas. Toda a força da historicidade convive com as lendas e os mitos amazônicos, essa duplicidade temporal permanece como um eixo em todo o relato. Arminto vai de uma margem à outra.

Como foi percebido em *Relato* e *Dois irmãos*, identificamos o compromisso do projeto de Hatoum com uma apresentação do Norte, apresentação esta interligada a uma vocação para a explicação do Nacional. Pela concisão do próprio gênero novela, este aspecto soa mais acentuado em *Órfãos do Eldorado* e aparece numa medida quase excessiva, ou didática, em alguns trechos. Temos todo o processo de formação de propriedades devidamente explicado, bem como as relações entre poder público corrupto e o empresariado do estado do Amazonas. O processo de formação da população do estado também é didaticamente explicado, através da indicação das ondas migratórias para o Norte (primeiro os japoneses, depois os nordestinos, etc), ondas migratórias sempre contextualizadas a um determinado ciclo econômico e a uma conjuntura mais ampla (as Primeira e Segunda Guerra Mundiais, por exemplo). Paralelo a isto, o enredo acompanha a prodigalidade e irresponsabilidade de Arminto e sua progressiva loucura de amor em relação à misteriosa Dinaura.

As mudanças estruturais e econômicas sofridas pela família-protagonista são alegorizadas outra vez pelo centralidade metafórica da casa: na novela em questão, é o caso do Palacete Branco, onde o protagonista, Arminto, nasceu, bem como a casa da fazenda de Vila Bela. As duas casas, antes suntuosas e poderosas, cairão ou escaparão das mãos do protagonista.

As espacialidades específicas de cada personagem continuam claras e desempenham função semelhante ao que vimos nas obras anteriores. Florita, a servidora doméstica (duplo de Anastácia e de Domingas), possui espaços específicos para viver na casa (e seu destino está selado ao Palacete Branco, forma de evidenciar a vida de servidão que viveu); Amando está diretamente relacionado à heterotopia do navio cargueiro, chamado ironicamente de Eldorado; Estiliano, o erudito advogado da família e único amigo de Amando, está vinculado aos espaços da biblioteca e da justiça; Dinaura, aos espaços do mito, tais como os lagos encantados e o Eldorado; e Arminto está

relacionado, tanto no começo da narrativa, quanto ao final, às canoas, rios, navios turísticos, navios turísticos e à humilde tapera onde viverá a velhice.

Encontramos, mais uma vez, o tema da Natureza, cuja presença é muito forte na trama. A contemplação da Natureza pelos personagens é menos marcada pelo sublime do que em *Relato* e *Dois irmãos*, porém é ainda assim uma natureza lírica, viva, exuberante. A sua relação com o espaço da cidade é mais uma vez importante: os dois grandes espaços se interconectam. Desta maneira, retorna também o espaço da cidade de Manaus, embora em *Órfãos* o tema da degradação urbana seja menos presente do que nos outros livros. Há uma presença quase arqueológica de nomes de barcos, botecos, comércios e logradouros, muitos que talvez não existam mais na Manaus do século XXI. Nenhum destes espaços urbanos, porém, é descrito com detalhes. Eles são apenas pontuados. Da mesma maneira, o espaço ao redor dos personagens não chega a criar as atmosferas intensas de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*; as cenas são “emolduradas” de uma maneira extremamente econômica (a única exceção é a cena de sexo entre Arminto e Dinaura).

Se compararmos *Órfãos do Eldorado* aos livros anteriores, perceberemos que a especificidade espacial deste livro reside numa presença mais acentuada dos espaços dos mitos no desenvolvimento narrativo. Não há, entretanto, uma realidade sobrenatural, ou relacionada ao realismo mágico em *Órfãos*. O mito aparece como produto do imaginário, como narrativa e também como um dado social, no sentido de que ele é vivido por muitas das personagens do livro. O exemplo abaixo, que diz respeito às fofocas relacionadas aos flertes entre Dinaura e Arminto, ilustram bem a maneira como o mito surge na narrativa:

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram rumores de que as pessoas caladas eram enfeitadas por Jurupari, deus do Mal (Hatoum, 2008, p.34-35)

O Eldorado, a lagoa encantada, as cidades submersas são os principais espaços míticos do livro. O que significam? Eles são uma alegoria do próprio

Brasil e da região Norte, primeiro. A terra cheia de promessas e riquezas é a ilusão de um Brasil e de um Norte que “vão acontecer” e, ao mesmo tempo, a miséria social, a degradação econômica dos personagens são uma “prisão” semelhante às prisões e degredos mágicos dos mitos da lagoa e da cidade submersa.

Como foi visto em relação aos outros livros, seria um equívoco, porém, se ater a esta viés sociológico apenas. Os espaços míticos são uma alegoria da própria loucura e vida errática do protagonista: Arminto está procurando o Paraíso Perdido onde sua amada Dinaura supostamente estaria. Assim como as Iaras enfeitiçam os homens nas histórias míticas, Arminto está enfeitiçado por uma paixão incestuosa e sua vida é destruída por isto. Ao reencontrar Dinaura – senil? Doente? Insana? – em um lugar mítico por excelência, a ilha, chamada na novela de Eldorado, é no espaço da representação que podemos encontrar concentrados os dramas tanto do personagem, quanto de uma paisagem social.

No fim do atalho, vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quieta como um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual. Poucas casas de madeira entre a margem e a floresta. Nenhuma voz. Nenhuma criança (...) Lá fora, a imensidão do lago e da floresta. E silêncio. Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão (Hatoum, 2008, p.102)

O Eldorado é um lugar vazio e lá Arminto não encontra nem a realização do amor, nem a realização das riquezas. As utopias, delírios de grandeza, ambições, a loucura do amor: as linhas temáticas da novela convergem e se entrelaçam neste espaço final, a ilha.

Um porto de chegada

Ruína. Essa é uma palavra que poderíamos propor, caso fosse preciso resumir, em apenas um vocábulo, uma certa “espacialidade” nos três livros analisados ao longo desse artigo. Há um compromisso muito importante com a história brasileira e com pensar os efeitos corrosivos do tempo nesses livros. História e tempo, aliás, revelam sua face dolorosa no espaço. Daí, a

centralidade da metáfora das casas e das cidades degradadas, por exemplo. Enfatizar a ruína não significa subestimar outras expressões do espaço em sua obra – a porosidade das fronteiras, o rio enquanto metáfora também do tempo -, mas sim tentar formular a imagem de um compromisso político que nos parece englobar seu projeto literário como um todo. Há na obra de Hatoum a construção de um painel do desenvolvimento político do Brasil e isto é feito mediante uma consideração de momentos da nossa história ao longo do século XX, principalmente. Não se trata de panfletarismo, mas de uma postura crítica e atenta às contradições históricas que formaram e continuam formando o Brasil. Afirmar isso, contudo, não significa considerar a obra de Hatoum “sociológica”.

Muito pelo contrário. Podemos perceber que outras questões são importantes nos três livros analisados: a reflexão sobre memória, linguagem, desejo, infância. Falamos de Brasil, porém muitos dos seus personagens são imigrantes ou vivem uma identidade fluida, proveniente do encontro de diferentes culturas. Outros personagens, ainda, mesmo se nascidos no Brasil, como é o caso das populações indígenas, por exemplo, tensionam uma identidade padrão do que seria ser “brasileiro”. A obra de Hatoum une crítica política a um permanente estado de questionamento dos temas sobre os quais se debruça: daí retira sua força. Logo, é preciso prestar atenção à formação dos espaços sociais contidos em sua geografia literária, tornando reconhecíveis ao leitor tanto em sua visualidade, quanto em suas estruturas sócio-políticas, o que não significa, porém, que na sua obra o espaço seja fotográfico, ou naturalista. Mesmo naqueles momentos de *Relato de um certo Oriente* nos quais concordamos com a fortuna crítica que aponta a presença na obra de exotismos, há sempre mediação e por isso o ponto de partida exótico da representação nos parece tensionado.

O caminho escolhido por Hatoum foi o de um realismo não prescritivo e que indaga as suas próprias representações. Em termos de referências, poderíamos apontar Euclides da Cunha como o autor não de um estilo a ecoar em sua obra, mas como um intelectual que estabelece imagens e tópicos sobre os impasses ainda hoje presentes para a região amazônica; já autores como Machado de Assis, Flaubert e Graciliano Ramos surgem como

referências estilísticas, legando à sua obra, também, modelos narrativos e matrizes de personagens. A progressiva concisão de sua escrita, livro após livro publicado, se explica em termos da necessidade de afinar cada vez mais o aspecto político que julgamos identificável em sua obra? Podemos responder um “sim”, mas com ressalvas, pois a criação literária é composta de inúmeras variáveis que não podem ser reduzidas à nossa própria hipótese acerca do projeto hatouniano como um todo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano. O punhal e o cajado: Coivara da Memória, Sombra Severa e o regionalismo. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de; AGUIAR, Cristhiano. *Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias*. Programa de Pós-graduação em Letras: Recife, 2010.

AMARAL, Glória Carneiro do. Dois trajetos para o porto. In: PEREIRA, Helena Bonito C (Org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2009.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. O amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. Entrevista concedida para A Revista de História, 2009. Acessado em: 10/08/2014. Link: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>

LEÃO, Allison. Dois irmãos: da escrita à narrativa poética. *Revista Fikr de Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*. São Paulo, 2010.

_____. *Amazonas: Natureza e ficção*. São Paulo: Annablume, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2008.

PEREIRA, Helena Bonito. Breves apontamentos para a história literária brasileira. In: PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SLATER, Candace. *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: UCP, 2002.

STEWART, Susan. *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.

TELAROLLI, Sylvia. Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum. *Revista Fikr de Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*. Bibliaspa, 2010.

TREVISAN, Ana Lúcia. Tempo mítico e tempo histórico em Órfãos do Eldorado. *Revista Fikr de Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*. Bibliaspa, 2010.

**TEMPO, MEMÓRIA E AUTOFIÇÃO: ALGUMAS
CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE *RELATO DE UM CERTO
ORIENTE*, DE MILTON HATOUM**

Flávia Alexandra Pereira Pinto*

RESUMO: Este artigo detém-se na análise do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum. Para tanto, discute-se as relações entre tempo, memória e autoficção a partir dos conceitos advindos dos estudos culturais e da teoria literária. Para tanto, procura-se rever as concepções de memória presentes em Maurice Halbwachs, Michael Pollak, entre outros. Em seguida, relacionam-se esses conceitos à discussão sobre romance e autoficção, de forma a tentar compreender essas imbricações na escrita de Milton Hatoum.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Autoficção. Milton Hatoum.

ABSTRACT: This article focuses on the analysis of Milton Hatoum's novel *Relato de um Oriente* (1989). For this, the relations between time, memory and autofiction are discussed, based on the concepts derived from cultural studies and literary theory. To do so, we try to review the conceptions of memory present in Maurice Halbwachs, Michael Pollak, among others. These concepts are then related to the discussion of novel and autofiction in order to try to understand these imbrications in Milton Hatoum's writing.

KEYWORDS: Memory. Autofiction. Milton Hatoum.

Introdução

A literatura, por ser uma das mais fortes formas de expressão cultural de um povo, historicamente tem procurado conferir ao homem uma identidade cultural, de forma a acentuar a relação desse homem com o lugar de vivência, situando-o também socialmente. Deve-se ressaltar que a produção literária contemporânea tem quebrado as tradicionais referências de lugar, espaço, tempo, identidade e da própria memória. Nesse sentido, o filósofo Giorgio Agamben nos alerta que “[...] o contemporâneo é aquele que

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (Agamben, 2010, p. 64).

A proposta deste artigo é analisar as representações da memória e questões sobre autoficção na produção literária de Milton Hatoum, especialmente no romance *Relato de um certo Oriente* (1989). Devem estar na pauta de discussões de nossa análise, além da ideia de reconstrução do ser humano enquanto corpo e mente enraizados na sua terra, a tentativa de entendimento das fronteiras que definem a obra autoficcional, apresentando algumas características que são consideradas necessárias para seu melhor enquadramento conceitual. No tocante à memória, as reflexões de Maurice Halbwachs (2004), Michael Pollak (1992), Jacques Le Goff (2013) e Paul Ricoeur (2007) fundamentam este estudo. Acrescenta-se a essa discussão, questões pontuais relacionadas à análise das representações da memória na escrita literária de Milton Hatoum que, com suas histórias nutridas de esquecimentos e lembranças, busca a compreensão de si mesmo e de sua origem.

A intenção aqui é tentar compreender de que forma, por meio da elaboração e do conteúdo da obra literária, Hatoum problematiza ideias sobre a história e os fenômenos humanos, como a passagem do tempo e a memória. Para além da ideia de que a literatura escrita por Milton Hatoum possa ser facilmente identificada por sua temática relacionada à imigração árabe, ao exotismo de relações híbridas entre o Ocidente e o Oriente, Hatoum oferece um material mais profundo de reflexão sobre estas mesmas questões.

A sua ascendência oriental bem como a linguagem marcada pelo uso de recursos poéticos e pela construção de sentido de cada palavra é relevante, sobretudo, para atualizar o presente em que vive o homem contemporâneo. Pretende-se, como resultado da análise, discutir a iniciativa de reconstrução do passado, marcada na figura do narrador do romance, em que Hatoum coloca em destaque estratégias de ficção, relacionando história, passagem do tempo e memória. Assim, a memória não pode ser entendida apenas como um ato de busca de informações sobre o passado, tendo em vista a sua

reconstituição. Ela deve ser entendida como um processo dinâmico da própria memorização. Além disso, a ficção abre inúmeras possibilidades para que se interrelacionem as categorias teóricas propostas para análise, mostrando o importante papel da literatura na contemporaneidade.

Romance e autoficção

Nas últimas décadas, a popularização e o uso do termo *autoficção* têm produzido uma confusão conceitual sobre o neologismo de Serge Doubrovsky (1977). Ainda não foi possível produzir uma formulação mínima, consensual, para servir de diretriz na pesquisa sobre autoficção, no campo da teoria da literatura. Neste contexto, torna-se complexo demarcar as fronteiras que definem uma obra autoficcional. Para tanto, algumas características que seriam necessárias para se considerar uma obra autoficcional precisam ser analisadas em diálogo com os textos teóricos mais relevantes.

Coube a Serge Doubrovsky, em sucessivas reflexões teóricas sobre a sua própria prática literária e a de certos autores por ele considerados *autoficcionais*, defender o neologismo e teorizá-lo, diferenciando-o da autobiografia de diversas formas: “A autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (Doubrovsky apud Hidalgo, 2013, p.233). A seu ver, o que conta é o desejo autobiográfico, mas fragmentado, utilizado na construção da narrativa, isto é, de uma grande preocupação estética, sendo o resultado final, o texto, lido como um romance e não como uma recapitulação histórica.

Segundo Anna Faedrich (2015), a autoficção não deve ser confundida com um texto autobiográfico. Nesta busca, os estudos sobre a autobiografia de Philippe Lejeune contribuíram para a “guinada subjetiva” (Sarlo, 2007) na literatura. No contexto dos anos 1960, com a “morte do autor” proposta por Roland Barthes, em que autor perdia o poder sobre o texto publicado, e o

texto e o leitor ganhavam autonomia, foi preciso iniciar um estudo sério sobre essa prática autobiográfica tão típica da cultura francesa e tão desprestigiada no campo literário. Lejeune (2013, p. 538) afirma que, nessa época, ele descobria “[...] que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada.” A sua grande contribuição para os estudos teóricos foi a noção de “pacto autobiográfico”, uma concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor, o que seria inadmissível no projeto vigente de autonomia do texto.

Escrever sobre si é, sem dúvida, uma prática antiga. Confissões, literatura de testemunho, diários, memórias e autobiografias são exemplos desse tipo de escrita. Quando se questiona a possibilidade de representar o real pela linguagem ou se relativiza a verdade, é fácil cairmos na tentação de considerar tudo ficcional. Entretanto, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção. Nesse sentido, é necessário considerar o pacto estabelecido pelo autor com o leitor, já que o sujeito/autor retornou como figura performática nas últimas décadas e hoje está inserido no centro desse debate:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’. (Sarlo, 2007, p. 30).

É justamente essa liberdade, a ausência de fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, que parece atrair cada vez mais autores nas diversas literaturas, inclusive na literatura brasileira. E é justamente o que provoca as grandes discussões no domínio da teoria, já que parte dos teóricos recusa a recepção, em parte, *ambígua* do texto apresentado como *autoficção*. Para Philippe Lejeune (2014), o leitor, diante da ideia de ler um texto simultaneamente como autobiografia e ficção, não consegue medir

exatamente o que isso significa, e acaba o lendo como uma autobiografia clássica.

Na autoficção, um romance pode aparentar ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Como demonstra Manuel Alberca (2007), há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. Cabe ao leitor definir os limites entre a ficção e a realidade. Como aponta Evando Nascimento (2014, p. 32):

O leitor sabe de ponta a ponta que se trata de um romance ou de um ensaio que tem um compromisso com a verdade da vida do autor, embora aqui e ali esse compromisso possa ser traído. Já na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] Os dispositivos autoficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor. Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade... (Nascimento, 2014, p. 32)

Pensar na relevância do conceito de autoficção para classificar um tipo de produção literária cada vez mais popular requer demarcar sua especificidade em relação às demais *escritas do eu*, apontando condições necessárias e suficientes para delimitá-lo. Afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção seria uma condição necessária, mas não a única.

Memória: construção individual e coletiva

O advento da modernidade inseriu o homem num novo contexto, numa nova maneira de se relacionar com a vida e com a arte. Ela trouxe para o campo da Literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e de organizar o pensamento. Da mesma forma, e até como consequência desse movimento, a contemporaneidade, por muitos denominada de modernidade

tardia, configurou uma nova condição existencial para o homem, estabelecida a partir de novos paradigmas e, sobretudo, pelo rompimento ou repensar dos paradigmas anteriores.

Nesse contexto, o conceito de memória, a forma como ela funciona e seus processos de construção vêm sendo temas recorrentes dos estudos de cientistas sociais contemporâneos. Tal conceito vem se modificando e se adequando às funções, aos usos e à sua importância nas diferentes sociedades, segundo suas próprias demandas sociais e culturais. Em cada época, a memória foi explicada utilizando-se de elaborações compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam as sociedades de determinado momento histórico.

Maurice Halbwachs (2004) contribuiu definitivamente com as Ciências Sociais ao propor o conceito de *memória coletiva* e ao definir os quadros sociais que compõem esta memória. Para este autor, não existe memória puramente individual, pois todo indivíduo está interagindo e sofrendo a ação da sociedade, através de suas diversas posições de sujeito e instituições sociais.

Para Halbwachs (2004), até mesmo a memória aparentemente mais particular remete-se a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto destas relações que são construídas as lembranças. Ela está impregnada das memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos na presença destes, o ato de lembrar e a maneira como percebemos o que nos cerca se constituem a partir dessas experiências.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, 2004, p.30)

Se a memória pode ser pensada como uma apropriação do passado, então pode ser pensada também como um embate de versões, em alguns pontos convergentes, em tantos outros conflitantes. Cada um elabora a sua

versão da história, cujo propósito o deixa mais reconhecido publicamente em termos de valores comuns. As versões do passado, as diferentes abordagens históricas, as memórias coletivas que são acionadas pelos sujeitos sociais são reveladoras de preocupações encontradas no presente e, por vezes, justificam as posições ocupadas por estes sujeitos, e esse jogo se reflete na sua produção literária. A memória coletiva tem, então, uma importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum.

A memória se modifica e se rearticula conforme a posição que ocupamos e as relações que estabelecemos nos diferentes grupos sociais de que participamos. Ela também está submetida a questões inconscientes, como o afeto, a censura, entre outros. As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e da própria memória histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo sujeito e seu grupo. Além disso, é no presente que a construção do passado é disputada como recurso para a construção de identidades que respondam às aspirações desse mesmo presente. (Pollak, 1992).

Outro aspecto importante acerca da memória é a sua relação com os espaços e lugares. As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não sejam condição para a sua preservação, do contrário povos nômades e sem território não teriam memória. As memórias dos grupos se referenciam, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com estes espaços.

Assim, se pensarmos a relação entre memória e história a partir de um conjunto de sujeitos e lugares sociais, com seus processos de interação em permanente construção e desconstrução, e não como uma realidade dada e naturalizada, poderemos perceber o quanto a posição dos sujeitos dentro desse conjunto é importante. “Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (Le Goff, 2013, p.49).

Existe, também, como aponta M. Pollak (1989), um trabalho constante de “enquadramento da memória”. É preciso escolher o que vai ser lembrado

e o que deve ser esquecido. Também Pollak reitera que “as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (p.205). Como Halbwachs (2004), Pollak insiste no aspecto de construção da memória como uma estratégia dos sujeitos sociais para ancorar posições de sujeito, pois há, segundo este autor, uma “ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (Pollak, 1989, p.204).

É interessante salientar que a memória também é objeto de luta pelo poder disputado entre classes, grupos e indivíduos. Decidir sobre o que deve ser lembrado e também sobre o que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Michael Pollak (1989) acentua esse caráter de disputa da memória aplicada à memória coletiva. Sua abordagem se interessa pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

Pollak (1989) destaca, então, a característica de disputa que cerca a concepção de memória, “disputada em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente com conflitos que opõem grupos políticos diversos” (Pollak, 1989, p.205). Lembrar e esquecer são utilizados como estratégias políticas pelos grupos em disputa. Portanto, a memória construída no presente, a partir de demandas dadas por este e não necessariamente pelo passado em si, pode ser pensada como fator fundamental para a construção de pertencimentos sociais aos mais diversos níveis associativos.

Halbwachs e Pollak demonstram que o passado deve ser pensado como a fonte para a construção, no presente, de uma memória que aporte posições de sujeito e, também, como instrumento de poder. Segundo Pollak (1992) memórias individual e coletiva se alimentam e têm pontos de contato com a memória histórica e com a identidade social, e tal como estas, são socialmente construídas e negociadas. Guardam informações relevantes para os sujeitos e têm por função primordial garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertencimento entre seus membros.

Da mesma forma, J. Le Goff (2013) nos proporciona refletir sobre esta questão:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (Le Goff, 2013, p.435)

Para Ricoeur (2007), são as memórias significativas que sustentam a identidade e, partindo do pressuposto de que memória é um conceito construído individual e coletivamente, pode-se dizer que as posições de sujeito são constituídas a partir de lembranças. É a lembrança que organiza e dá sentido ao presente, e também é em função dela que projetamos o futuro, visualizando possibilidades de acordo com nossas experiências.

Tempo, memória e autoficção: o romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

Relato de Um Certo Oriente (1989), primeiro romance publicado por Milton Hatoum, é uma narrativa multivocal que aos poucos reconstrói a história de uma família libanesa que migrou para o Brasil entre os anos de 1914 e 1924. O fato de a narrativa oscilar entre o passado e o presente da trama, possuir cinco narradores e iniciar-se *in media res* já assinala uma de suas características: buscar reconstituir histórias de um tempo perdido na memória. No entanto, a reconstituição da história dessa família libanesa esbarra, no decorrer de toda narrativa, na também retratada história de uma família que viveu na Manaus ficcionalmente retratada por Hatoum. Em outras palavras, a narrativa, reconhecendo-se como autoficcional, revela histórias possíveis de sujeitos que participaram da história. Assim como o discurso histórico, a literatura é um discurso que antes revela fatos potencialmente possíveis de acontecerem do que verdades narradas tal como acontecidas.

O próprio Milton Hatoum comenta na conferência sobre *Relato de um Certo Oriente* suas estratégias de composição e suas escolhas para a elaboração das personagens, do enredo e da linguagem da narrativa do romance, que muitas vezes se aproxima do arranjo lírico. Antes mesmo de fazer uma reflexão sobre as construções em torno da memória, do tempo e das personagens como elementos de seu texto, ele sugere alguns acontecimentos de sua experiência e as memórias deles decorrentes, que, de certa maneira, influenciariam a produção de *Relato de um certo Oriente*. Memórias e experiências impossíveis de serem apreendidas como totalidade, lembranças do passado que lhe dão um sentido aberto mesmo quando evocado na vivência do presente. Essa memória da experiência e da impossibilidade de inteira apreensão do passado do autor rememora e ao mesmo tempo estaria pautada nos acontecimentos ocorridos na década de 1970 no Brasil, que vivia sob ditadura militar.

A memória, a identidade e a reconstituição de lembranças são os temas deste romance. A personagem protagonista de *Relato de um certo Oriente* consegue, por meio da rememoração de seu passado e com a ajuda das lembranças de outros, enriquecer sua vida, dar sentido e valor à sua origem. No romance, a (re)construção do passado é interessante, pois a narradora utiliza de diferentes recursos para reanimá-lo. Seja um cheiro, uma voz, um lugar, não importa. Esses e outros recursos são utilizados como modos de recuperar a memória perdida.

Além desse aspecto, o Amazonas, mais precisamente Manaus, é antes uma marca geográfica e não somente um traço restrito ao aspecto regional. Isso se dá principalmente pelo fato de a trama depender, sobretudo, de relações humanas para sua constituição. Esta análise não se concentra apenas nos fatos ou nos momentos históricos presentes na narrativa, mas sobretudo na forma como os personagens ficcionais de Hatoum viveram e encararam esses fatos históricos, atualizando, na leitura, as possibilidades de construções históricas em busca de uma reflexão sobre o mundo presente. Cronologicamente, o tempo da narrativa estende-se de 1924 até 1954, anos marcantes e de grandes mudanças na história.

O enredo de *Relato de um certo Oriente* tende a ser um tanto desorientador num primeiro contato. Isso se deve, dentre outros aspetos, às informações expostas no decorrer de uma narrativa densa, composta tanto por idas e vindas no tempo quanto por mudança das vozes e de transcrições de discursos. É através deste caminho que se torna possível desvendar o passado dessas vidas que, por sua vez, se alimentam do passado. Neste enredo, os relatos destes narradores se afunilam, na tentativa de, ao reescrever parte do passado, reconhecer-se a si mesmo enquanto integrante da história.

A partir disto, a narradora principal – que não é nomeada – faz uma imersão pela memória coletiva na busca de reconstrução, ainda que fragmentada, do passado. Ao manter contato, por meio de cartas, com um ‘tu’ que, no desenrolar da trama, descobre-se ser seu irmão, a narradora ilustra parte de sua história, da qual participam também os discursos de um fotógrafo chamado Dorner, da amiga da família, chamada Hindié, e do patriarca da família, não nomeado. É interessante perceber tipos de desencadeadores de discurso, a começar pela narradora principal, que retorna à sua terra natal após longa ausência, passa a palavra a seu irmão, por meio de cartas que, por sua vez, revela as cartas do fotógrafo Dorner. Já este, por conseguinte, transcreve o discurso oral do não nomeado patriarca. Em geral, as histórias que coexistem durante todo o enredo são histórias do dilaceramento de vidas e famílias. Todos, sem exceção, definham, seja por si mesmos, seja pelo outro. É no espaço confuso da memória e na localização marginal de Manaus que o fotógrafo Dorner, com sua lente de criticidade, é uma espécie de “[...] morador-asceta de uma cidade ilhada, obstinado a passar toda uma vida a proferir lições de filosofia para um público fantasma [...]” (Hatoum, 1989, p. 120), imagem que a narradora relata para seu irmão, um “tu”. Em seguida, ela ainda revela:

Não posso saber se a solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui, escutando sua própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade espetacular, perversa e frágil. Nas tuas raras alusões a Dorner, falavas, não de um ser humano, e sim de uma ‘personagem misteriosa’, de um ‘náufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios...’ Tu e tua

mania de fazer do mundo dos homens uma mentira, de inventar ilusões no teu refúgio... para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. (Hatoum, 1989, p. 120-121).

Isso porque a memória é constituída e comprometida pela subjetividade daquele que recorda, e pelo momento e espaço nos quais a recordação tem lugar. Algumas características físicas bem como sentidos, imagens, natureza, paisagens, podem interagir com agentes metafísicos, como o tempo e a ausência, para comprometer essa recordação, tornando a memória, como afirma Pollak (1989), dinâmica, fluida e falível, já que a memória está comprometida com os anseios de quem recorda e do que se quer recordar.

No caso da experiência vivida pelo autor, essas lembranças recaem sobre a vida provinciana e as relações familiares. Na obra, intercambiando o Amazonas e o Oriente, ambos vivenciados como tempos e espaços diversos, mas também aproximados e outras vezes até confundidos e transformados em algo que já não é um nem outro, o autor apresenta a possibilidade de uma perspectiva esclarecedora.

O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma nevoa na narrativa. Habitado ao clima do Amazonas, eu diria que essa distância temporal é algo que aumenta a intensidade do mormaço, essa espécie de vapor super-aquecido que amorna a atmosfera de Manaus. Então, amolecidos pelo torpor da quentura equatorial, estamos a um passo do sonho, do devaneio em plena vigília [...] (Hatoum, 1996, p.7)

A distância entre o momento da escrita e o da época narrada, ou a distância de algo que outrora fora familiar, traz, para o autor, a ultrapassagem das fronteiras familiares e dos limites que poderiam fazer de *Relato de um certo Oriente* uma ficção que abordasse somente as particularidades regionais do Amazonas. Contudo, a distância que possibilita o espaço da invenção mostra também sua ambivalência por meio da reconstrução na memória de algo que também já fizera parte da experiência do passado e que se apresenta no presente como um conjunto de ruínas.

A dificuldade de escrever uma ficção que levasse em conta as experiências da ditadura militar, por sua presença não-distanciada, talvez indique um caminho para entender a escolha por uma narrativa que tematiza um tempo e um lugar já perdidos e irrecuperáveis e que é também uma remissão as experiências do próprio autor.

A preocupação com o tempo e sua passagem é também um tema importante no romance, porque a relação entre memória e tempo não pode ser determinada em termos de datas ou épocas específicas. A passagem do tempo pode ser marcada de modo nebuloso, marcada por acontecimentos por vezes obscuros e recordações divergentes, em oposição aos fatos reais. Os personagens de Hatoum mantêm uma relação intuitiva com o tempo, uma vez que são as estações e as luz do dia que dão início ao processo de recordação. Dessa forma, a memória acaba tendo diferentes propósitos no romance, centrado também na sua preservação e em sua resistência ao esquecimento.

Considerações finais

A literatura constitui um lugar onde diferentes valores, mitos, histórias e traduções estão sendo negociados. É por meio da literatura enquanto *espaço da memória* que escritores recriam as lembranças necessárias para se enraizar como sujeitos, sobretudo quando isto lhe foi negado pelo tempo vivido. A (re)apropriação da memória possibilita a colocação do sujeito na sua própria história. Segundo Walter (2011), a renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura.

Relato de um certo Oriente (1989), primeiro romance de Milton Hatoum, debruça-se sobre um tema bastante comum: a família e seus dramas. A procura por mostrar as dificuldades presentes na convivência diária de familiares e amigos entre si, com seus diferentes segredos e comportamentos. Neste romance autoficcional, as histórias falam das possibilidades e das dificuldades do trabalho com a memória, das tensões e da convivência de culturas, religiões, línguas, lugares, sentimentos e sentidos diferentes das personagens em relação ao mundo.

Para além dessas questões que envolvem as invenções e reinvenções de experiências partilhadas coletivamente num passado familiar distante, Hatoum não perde de vista o estatuto autônomo que sua obra adquire, justamente por transcendê-las. Por isso, o próprio escritor afirma que sua obra não pertence mais ao limite do mundo manauara e à sua família, nem a ele mesmo. A obra transcende todos esses mundos para alcançar sentidos polissêmicos que variam de acordo com cada leitor.

Uma das principais questões do século XXI é a coexistência de culturas diferentes e que a literatura pode revelar e problematizar seus paradoxos a partir de suas representações. Nesse processo, a memória, individual e coletiva, deve ser considerada uma *prática social*, na tentativa de balizar conflitos e preencher vazios por meio da ficção, como acontece em *Relato de um certo Oriente*.

Outro ponto importante desta discussão é o de que a literatura contemporânea tem buscado novos artifícios para “contar suas histórias”. No que se refere a estes aspectos, a atitude dos autores da literatura contemporânea tem sido, além do engajamento político e social, a problematização de seu tempo e do mundo em que vivem, observando a abertura para a liberdade individual do sujeito e para concepções fragmentárias, heterogêneas e plurais da memória e da realidade. Neste contexto, a disputa entre a memória individual e coletiva se acirra, e encontra nas representações literárias um palco fecundo para essa disputa:

[...] a literatura percorre regiões da experiência que outros discursos negligenciam, arruína a consciência limpa e a má-fé, resiste à tolice não violentamente, mas de modo sutil e obstinado [...] visando menos a enunciar verdades que a introduzir em nossas certezas a dúvida, a ambiguidade e a interrogação (Compagnon, 2009, p.50, 52).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Manaus: Editora da UFAM/UNINORTE, 2007.

FAEDRICH Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Literatura e Memória*. Notas sobre Relato de um Certo Oriente. São Paulo: PUC, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORONHA, Jovita Maria G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n.10, 1992. p. 200-212

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n.3, 1989. p. 3-15

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WALTER, Roland. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. Recife: Bagaço. 2009.

A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA POR MEIO DA VOZ SOCIAL DOS NARRADORES EM “EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS”, DE MARÇAL AQUINO

Gisele Montoza Felicio* ¹

RESUMO: Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, a protagonista Lavínia é apresentada aos leitores por meio da voz de um narrador-protagonista e de um narrador onisciente intruso. Essa escolha, feita pelo autor, nos permite conhecer as impressões subjetivas da personagem assim como sua infância e adolescência.

PALAVRAS-CHAVE: Marçal Aquino, Literatura Contemporânea, Narrador-Protagonista, Narrador Onisciente Intruso.

ABSTRACT: In *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* by Marçal Aquino, the protagonist Lavínia is presented to the readers through the voice of a First-Person Narrator and an Omniscient Narrator. This author's choice provides us knowledge about the subjective impressions of the character, as well as her childhood and adolescence.

KEYWORDS: Marçal Aquino, Contemporary Literature, First Person Narrator, Omniscient Narrator.

O objetivo deste capítulo é observar como se dá a construção da personagem Lavínia por meio dos narradores apresentados no romance de Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011). Parte-se do princípio de que Lavínia chega ao leitor por meio da voz de um narrador-protagonista, Cauby, enquanto que sua infância e adolescência, e até mesmo sua vida conjugal com Ernani, são reveladas por meio de um narrador onisciente intruso. O narrador Cauby, fazendo uso de recursos de linguagem híbridos como os cortes e tomadas do cinema ou do uso de analepses, conduz o leitor a um mundo que vai sendo construído à sua frente. Na maior parte do romance, Cauby é o narrador em primeira pessoa, mas quando a história de Lavínia vai ser contada, surge um narrador em

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie

terceira pessoa que assume um papel privilegiado, pois não apenas mostra todo o campo de ação que circunda a personagem como revela o que ela está sentindo ou pensando.

Lavínia não passava de um fardo de seis semanas na barriga da mãe quando seu pai foi embora de casa. Um homem truculento, ignorante, dado ao desemprego e à cachaça. Na verdade, o gosto pelo álcool era sua única afinidade com a mulher. E não se pode dizer que o nascimento de Lavínia tenha alegrado a mãe: um aborto chegou a ser cogitado e afinal quase induzido por um pontapé na derradeira escaramuça com o marido (Aquino, 2011, p. 117).

O narrador começa a contar a história de Lavínia, em uma tentativa clara de criar um histórico de desamor e violência para justificar os possíveis transtornos da sua vida adulta. Somente através da voz do narrador é que se sabe que os pais de Lavínia não a amavam e não constituíam uma família “tradicional” que pudesse lhe garantir estabilidade desde sua concepção. Lavínia nasce sob o estigma do abandono, da marginalidade e do vício. A construção da sua história revela ainda outros episódios que resultarão em uma personalidade tão controversa que flerta com a loucura.

O registro dos momentos da vida de Lavínia, cirurgicamente pinçados, garante o andamento da história e sinaliza para o modo de ser e agir da protagonista. O narrador, após descrever a concepção e nascimento de Lavínia, fala sobre o amor que unia avó e neta, indicando um traço de sensibilidade, que logo acabaria com a morte da idosa. Posteriormente, traça um destino de miséria, fome e humilhação. Sua infância tem momentos de fuga e no começo da adolescência passa a ter contato com as drogas a fim de conseguir suportar os acontecimentos que se sucedem à sua volta, como o relacionamento conturbado da mãe com o padrasto e o ingresso dos irmãos no mundo do crime.

Lavínia não compreendia por que a mãe aturava aquilo, mas intuía que tinha a ver com as escandalosas reconciliações que os dois promoviam no quarto. Um desses casais que se comprazem tanto em provocar quanto em lamber feridas.

Os irmãos de Lavínia praticamente viviam na rua, alunos aplicados num curso intensivo de pequenas contravenções. Ficavam semanas sem aparecer em casa e, se apareciam, dedicavam ao padrasto maior ou menor indiferença, de acordo com o

que encontrassem para comer na geladeira. Ambos se drogavam. E Lavínia aderiu com fervor. Ajudava a suportar o que acontecia à sua volta. Uma ocasião, ao revistar o armário do irmão mais velho à procura de maconha, descobriu um revólver niquelado e documentos e talões de cheque de pessoas que não conhecia (Aquino, 2011, p. 119).

O narrador, por meio dos fatos apresentados, vai delineando o perfil da protagonista mostrando como um ambiente de violência pode influenciar no comportamento do indivíduo. Discurso naturalista? E por que não? Essa é uma discussão que não se restringiu ao século XIX, e até hoje encontra defensores. É evidente que a análise não é assim reducionista, na verdade, a narrativa denuncia, mesmo não sendo o foco principal, a miséria a que são submetidas tantas Lavínias pelo interior, e até centros urbanos, do Brasil. Sabe-se que não é por determinismo do meio ambiente que as pessoas são lançadas à marginalidade, contudo, os que estão às margens da sociedade precisam todos os dias lutar para conseguir um lugar ao sol com um mísero raio de dignidade. O narrador onisciente revela que para Lavínia, o tempo da infância foi um tempo pouco tumultuado em comparação a tudo o que ainda viveria.

Lavínia, no início da adolescência, já manifesta sua sexualidade por meio de um modo de ser ambíguo. O romance contemporâneo caracteriza-se pelo inacabado, pelo fragmentado e pelo ambíguo, as personagens ficam perdidas entre as certezas que podem criar e as possibilidades que podem surgir. É, portanto, papel da narrativa tentar resgatar a coerência do mundo, ainda que a expressando por meio do caos (Dalcastagnè, 2011, p. 126). Percebe-se claramente que quando o narrador relata os episódios vividos por Lavínia, a intenção é ordenar esses fatos a fim de estabelecer uma coerência no seu comportamento. Walter Benjamin afirmara que a narrativa sempre revela um ensinamento moral e está nas mãos do narrador tal função (1987, p. 200). E isso remete imediatamente ao que disse Bakhtin,

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a

revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (2010, p. 136).

Portanto, o narrador é uma voz social, que precisa dar ordem ao caos que se estabeleceu na vida de Cauby a partir do momento em que conheceu Lavínia e para tanto, ele procura revelar a identidade dela por meio da exposição dos fatos que ocorreram ao longo da sua existência. O discurso do narrador revela, ainda que subliminarmente, a necessidade de “moralizar” o comportamento da protagonista indicando que o mesmo é resultado das violências vividas na infância e adolescência. Mais moralismo estará presente no desfecho da sua história, o que será visto mais adiante. O comportamento ambíguo de Lavínia é construído desde sua adolescência, ao que o narrador chamou de seus dias de *Lolita*.

Nem tinha ainda menstruado direito e homens a olhavam com apetite nas ruas. Às vezes, ela os provocava. Um impulso que não conseguia dominar. Em alguns dias, já acordava com vontade de pôr roupas mais justas ou mais curtas, de se maquiar. E de açular a imaginação deles com poses e olhares que, mesmo analisados sem malícia, podiam ser descritos como tudo, menos como inocentes. Seus dias de *Lolita*. Dias em que gostava de saber que era cobiçada, mesmo por gente abrutalhada, que não respeitava. A turma da cerveja no balcão da padaria do bairro, por exemplo.

Os garotos da sua idade mantinham distância, ficavam pouco à vontade com ela por perto. Pareciam temê-la.

E havia os dias em que Lavínia se transformava numa garotinha assustada com o mundo e se excluía num canto feito ostra, enquanto esperava dissipar a tormenta interior. Precisava de atenção. Numa família funcional, seria levada a um médico. Mas aquele tipo de gente só se encontrava com médicos em caso de autópsia.

O dualismo tornou o comportamento de Lavínia errático (Aquino, 2011, p. 119-120).

No excerto citado, pode ser observado novamente um discurso repleto de concepções advindas da sociedade em que o narrador se insere. O **impulso que não conseguia dominar** determina a maneira de agir da protagonista, como se a personagem não tivesse forças para romper com um ciclo de abusos e violência e o que é mais contundente e moralista, o narrador afirma que ela **gostava de saber que era cobiçada**. Se as personagens se revelam pelas outras, o narrador quer nos revelar uma personagem que desde a infância demonstra ter um perfil de quem divaga

entre duas personalidades. Essa dualidade teria levado Lavínia aos caminhos tortuosos, desviados da conduta padrão de qualquer sociedade tradicional. Irônica a posição desse narrador! Mais uma vez, a origem de Lavínia em um lar desestruturado explica a sua instabilidade. O narrador revela a sua protagonista, mas o modo como o faz e o discurso que usa revelam mais sobre a voz social que representa; e ambos revelam personagens inacabadas e fragmentadas vivendo toda sorte de conflitos consigo mesmas e com a sociedade em que vivem.

A iniciação sexual de Lavínia é apresentada de maneira detalhada, mas demonstra como aos poucos ela acostuma-se à profissão que logo teria que abraçar para sobreviver. Novamente o discurso moralista toma conta do narrador que procura justificar as atitudes conturbadas de Lavínia e talvez render-lhe um voto de misericórdia e compaixão por parte dos leitores.

De repente, sem mais nem menos, o padrasto também resolveu prestar atenção na enteada [...]. Então o padrasto resolveu incluir as madrugadas em seus instantes de atenção à enteada [...]. Na hora em que a mão ele tocou seu peito, Lavínia enrijeceu. Suas narinas foram agredidas por um blend de pinga, suor e poeira. Ele a impediu de levantar-se da cama. E adivinhou sua intenção de gritar, antecipando a mão calejada em seu pescoço. Lavínia sufocou e se debateu.

Fique quieta, senão você se machuca.

Ele obedeceu para ter o ar de volta. O padrasto deslizou a mão pelo corpo dela, apalpou por cima do pijama curvas mal delineadas e contornos que ainda se formavam. Deteve-se nos seios, apertou um dos mamilos. Lavínia gemeu. E viu que ele usava a outra mão para aliviar-se (ibidem, p. 121-122).

A narrativa possui linguagem extremamente imagética e é possível sentir a respiração ofegante de uma menina que sob um clima aterrorizante vai ser deflorada. Entretanto, o narrador intruso não poupa seu leitor e revela o improvável. **Lavínia gemeu.** Gemeu de prazer ou de dor? Na sequência da narrativa, o narrador revela o nojo e ódio que tomaram conta de Lavínia. Ela tenta tirar a imundície que sentia sobre sua pele através do banho. Procura pela mãe a fim de ter proteção, o que não ocorre. A partir desse episódio, outros tantos seguirão fazendo com que a rotina de Lavínia seja de abusos sexuais dentro de sua própria casa. Em paralelo a esses episódios, a reação à morte do seu irmão revela uma frieza que passa a compor a sua

personalidade. Ironicamente, o narrador revela que “Só não podia dizer que tolerava com indiferença ser bolinada porque, em algumas ocasiões, o sêmen do padrasto sujava a cama, e ela era obrigada a levantar-se para trocar o lençol” (ibidem, p. 123). Lavínia se irritava pelo fato de ter que levantar da cama para trocar o lençol e não com a rotina de abusos. É o mesmo que dizer que ela já estava acostumada e nem se importava com o que acontecia; estava submetida à vida sexual de uma mulher adulta e isso vai ser realçado na sequência da narrativa quando o narrador onisciente afirma que em uma das visitas noturnas do padrasto, ele deixou algumas notas sobre a cômoda, indicando a ela o caminho da prostituição.

Configura-se aqui a descrição de uma das profissões mais antigas do mundo, e que em algumas sociedades é regulamentada, a prostituição. Por definição dicionarizada, a palavra prostituição possui alguns significados, entretanto, vale ressaltar três – atividade de quem obtém lucro através da oferta de serviços sexuais; vida desregrada de devassidão ou libertinagem; servilismo degradante. Tomando como referência essas definições, pode ser traçada uma gradação em paralelo aos eventos que ocorrem na vida de Lavínia. Até o momento em que o padrasto coloca o dinheiro sobre a cômoda, a protagonista vive um **servilismo degradante**, pois tem que se submeter aos abusos do homem de sua mãe sem poder contar com a ajuda e proteção da família. O ato da entrega do dinheiro consagra o **pagamento pelos serviços sexuais** prestados ao padrasto, mas é a sequência dos acontecimentos que vai determinar uma **vida desregrada e de libertinagem**. Essas definições ilustram bem o discurso conservador do narrador.

A noite em que se pegou agitada, insone, quente de uma febre que a fazia suar e alterava seu cheiro. Chapou-se de fumo. E, com a alma coberta de horror, descobriu-se à espera de seu visitante. No íntimo, ficaria frustrada se ele não viesse. Mas o padrasto veio. Fez o de costume, sem muita variação. Quem mexeu no enredo foi ela, ao segurar a mão dele e puxá-la para o meio das coxas. Um improviso que o ofendeu. Ele recuou, levantou-se num pulo e a esbofeteou com a mão cascuda. Uma, duas vezes. Disse:

Cadela [...]

O fato é que, nem bem Lavínia se deitou, ele apareceu no quarto, mais bêbado que de hábito. E mais violento. Possuído. Arrancou as roupas dela, espancou-a quando ela mordeu seu braço, e a teve na marra. Violou-a (Aquino, 2011, p. 123-124).

Quanto revela esse excerto acerca de como o narrador onisciente quer que o leitor conheça o início da vida de devassidão de Lavínia! Muito se pode apreender nas entrelinhas e com certeza elas dizem ainda mais. Quando ele descreve o estado físico de Lavínia com suores, calores, alteração de cheiro, fica difícil não se lembrar da descrição de um animal no cio, ideia que será reforçada pelo xingamento feito pelo padrasto – cadela. Entretanto, também não é difícil lembrar-se dos compêndios de medicina do século XIX, em que tratamentos em sanatórios eram recomendados às mulheres que apresentassem um quadro de suores, febres e inquietações associando-os a um quadro de histeria ou epilepsia, facilmente curado com a cauterização do clitóris (Priore, 2011). É evidente que não existe esse teor castrador na narrativa, entretanto, a maneira como são descritos os sentimentos de Lavínia quanto à chegada de seu almoz, manifesta uma castração moral e sua infância roubada. É como se Lavínia estivesse possuída por um gênio do mal que a fizesse sentir desejo por quem a maltratava revelando um viés masoquista.

Em nenhum momento leva-se em consideração que por mais distorcida que fosse a situação, a procura do padrasto era o único contato físico recebido por Lavínia. E o discurso continua com alto teor sexista quando apresenta o espanto do padrasto diante da reação da protagonista. Ele sente-se ofendido, defraudado em suas intenções. Lavínia é que reverte a ordem das coisas, desestabiliza tudo e por isso é responsabilizada pelo desfecho que tem. Do ponto de vista do narrador, o padrasto à custa de muita bebedeira fez o que fez. Ele não estava em sã consciência, estava possuído por algo que o tornou violento levando-o a deflorar Lavínia. Pelo discurso do narrador, pode-se chegar à conclusão de que Lavínia é responsável por sua violação e consequente vida de libertinagem como se não houvesse sofrido abuso.

Desse ponto em diante, o narrador intruso compõe a trajetória de Lavínia após fugir de casa. Ela deixa para trás tudo que poderia prendê-la, ainda que emocionalmente, como sua mãe, irmão e padrasto. Passa a ter uma vida sem rumo, regada a muita bebida e drogas. Experimenta tudo o que de pior a rua poderia lhe oferecer: roubo, prisão, fuga, drogas, prostituição, instituição para menores. Um círculo vicioso constante, e em meio a esse caos

foi construindo sua identidade ou como melhor definiu o narrador, “E virou mulher. Talvez o mais correto seja dizer *mulheres*. Porque ela era sempre duas. Opostas” (Aquino, 2011, p. 125). Novamente, o narrador apresenta as possíveis causas para a degradação de Lavínia e os motivos pelos quais ela chega até Cauby esfacelada. Contudo, é importante entender melhor essa questão da dualidade de Lavínia.

Antes de qualquer coisa, vale ressaltar que se fosse necessário escolher uma palavra que caracterizasse o romance de Marçal Aquino, a escolhida seria dualidade. Essa palavra é rica em significação, pois encerra em si mesma a teoria pós-moderna de Stuart Hall (2005) quanto à identidade do indivíduo na era pós-moderna. Como já foram apresentadas anteriormente, as personagens protagonistas e adjuvantes do romance apresentam comportamentos dualistas demonstrando que representam papéis sociais distintos, o que pode ser chamado de identidades. As personagens vão trocando de máscaras e compondo novas identidades. O próprio narrador Cauby desempenha vários papéis sociais uma vez que já havia trabalhado em reportagem policial em São Paulo, depois foi para a cidade do Pará como fotógrafo profissional para produzir um livro sobre os conflitos no garimpo, mas por fim, muito da sua renda vinha das fotos que fazia das prostitutas, o que lhe garantiu a fama de rufião. Lavínia também é um exemplo para a representação de uma pessoa que assume mais de uma identidade, entretanto, há que se notar que existe por parte do narrador a tentativa de sempre associar as alterações de humor e comportamento da protagonista a distúrbios patológicos. Os episódios que se sucederam à personagem em sua infância e adolescência, já citados, sempre são seguidos de uma advertência por parte do narrador onisciente indicando que pode ser uma causa para os distúrbios da fase adulta. Após contar como havia dias em que Lavínia queria chamar a atenção dos homens por meio das roupas e outros em que queria se fechar como uma ostra, acrescenta que era um caso que mereceria a atenção e o cuidado de um médico (Aquino, 2011, p. 119-120). Na sequência, o narrador intruso afirma que “o dualismo tornou o comportamento de Lavínia errático” (ibidem, p. 120), e expõe como tal comportamento fez com que ela parasse de ir à escola, não conseguisse parar em emprego por faltar

com frequência ou brigar com os colegas, ou ainda, discutir com um cliente (ibidem). Em dois momentos distintos Lavínia é chamada de histérica: o primeiro, quando briga com uma cliente (ibidem), e o outro momento, quando Cauby afirma que vai embora da cidade em que viviam.

E pôs as mãos no alto da cabeça, como se houvesse soado um alarme do lado de dentro. Um ruído insuportável, que a fez contrair o rosto e abrir a boca para um grito, que afinal não saiu. O som mudo de uma dor descomunal. Ainda de joelhos, nada pude fazer quando ela se aproximou da parede e bateu a cabeça. Uma, duas vezes. Com força. Um som apavorante. Lavínia revirou os olhos por um instante e depois, convertida numa estranha, voltou a fixá-los em mim [...]

Ela começou a quebrar tudo que via pela frente. Quadros foram parar no chão, o telefone, um vaso, fileiras de livros, um cinzeiro. Histérica, gritava que eu estava fugindo. E golpeava a mobília ao redor. Não fiz nada a princípio, deixei que extravasasse sua fúria. Porém, quando ela se virou na direção dos spots e do tripé com a Nikon, eu me adiantei e bloqueei sua passagem junto ao sofá. Ah, pra quê? Lavínia veio com tudo para cima de mim e, com as garras armadas, tentou arranhar meu rosto. Estava possessa. Segurei seus braços e foi nesse momento que ela me mordeu. Com vontade.

Fiz o que manda o manual, aquilo que sempre escutei por aí. E, é claro, reagi a uma dor intensa. Esbofetei seu rosto. Com tanta força que Lavínia balançou e teria caído se não a tivesse amparado.

Ela deu um grito. Saiu do ar e voltou. Reequilibrou-se. Puxou as mãos e eu a soltei. Daí ficou me olhando com um misto de susto, dor e ultraje no rosto, além de uma marca vermelha, que se desenhava ali aos poucos. Abri os braços, conciliador, pedi desculpas. Lavínia recuou ofegante [...]

Lavínia não falou nada. Me olhava, apavorada, como a um inimigo. O acesso de cólera parecia controlado, mas havia desorientação em seu rosto. Uma expressão de quem não fazia ideia de onde estava. Eu me mexi com cautela, como se espreitasse um animal selvagem (Aquino, 2011, p. 173-174).

Nesse momento da narrativa, Cauby é o narrador protagonista. Ele relata um episódio de desencontro com Lavínia. Momento de separação. Cauby havia tomado a decisão de voltar para São Paulo, pois não aguenta mais viver naquela cidade e não suporta, também, ter que dividir Lavínia com seu marido, Ernani. Esse encontro de despedida se dá em sua casa e logo de início, Cauby lamenta o fato de ser a **Lavínia nublada** que havia chegado ao invés da **Lavínia solar** (ibidem, p. 169-172). Percebe-se que para Cauby são duas mulheres, duas identidades. Logo que ele a conheceu e passou a desfrutar da sua convivência, nos momentos em que ela o

procurava, ele tentou racionalizar todo o histórico da vida de Lavínia a fim de justificar seu comportamento.

Lavínia não tinha conhecido o pai, odiava falar no assunto. Viveu uma infância de fome, passou a adolescência na rua, foi estuprada. Roubou para comer. Esteve em instituições. Chegou a fazer programas com homens na rua. Parecia um milagre que não tivesse acumulado cicatrizes, que não tivesse levado um tiro antes de ser salva.

Detalhe: existiam duas mulheres dentro Lavínia.

Uma era casada. *Casadíssima*. Com um homem a quem chamavam de santo. Um homem, exatos trinta e oito anos mais velho do que ela.

A outra Lavínia vinha me visitar. A bela da tarde (ibidem, p. 43).

Cauby tem sempre a necessidade de se explicar. Ele procura fazer um resumo racional da “doença” de Lavínia como decorrência do tipo de vida que teve desde a infância. É mais do que sabido que o meio pode interferir no comportamento do indivíduo, entretanto, novamente o discurso determinista toma forma, e como diria Alfredo Bosi, “o determinismo refletese na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar as suas personagens” (1982, p. 192). Entende-se que a escolha por um discurso tingido de determinismo pode ser um recurso utilizado pelo narrador para levar o leitor a compreender, e se quiser julgar, o comportamento de Lavínia pelo viés naturalista. O narrador onisciente intruso sinalizou para essa escolha quando narrou a noite em que a protagonista ficou ansiosa esperando pela visita do padrasto ao seu quarto. A maneira como ela estava, lembrava um animal no cio, “se pegou agitada, insone, quente de uma febre que a fazia suar e alterava seu cheiro” (Aquino, 2011, p.123), mais precisamente, parecia uma cadela, xingamento que ouviu do padrasto, agindo por puro instinto. E no momento do surto histórico, citado anteriormente, Cauby afirma que agiu com relação à Lavínia “como se espreitasse um animal selvagem” (ibidem, p. 174). Associar o comportamento de Lavínia ao de um animal ameniza a responsabilidade dela pelo próprio comportamento, pois ela não compreende a sua “doença” e por isso não pode ser responsabilizada. Nas entrelinhas, afirma-se que o meio influenciou o comportamento da fase adulta e que os surtos ocorridos decorrem de total falta de racionalidade e puro instinto animal, e Cauby

aprendeu a conhecer pelo olfato de qual Lavínia se tratava quando o procurava, “se era fera ou flor” (ibidem, p.197).

E na tentativa de continuar explicando o comportamento dualista de Lavínia, Cauby afirma que ela é **A bela da tarde** (ibidem, p. 43). *La belle de jour*. Aqui, trata-se de uma referência explícita e intertextual ao cinema, recurso utilizado pelo narrador para expor a outra paixão do autor, Marçal Aquino – o cinema. O enredo do filme *Belle de jour*, de Luis Buñuel (1967), dialoga com o enredo do romance. Assim como Lavínia, Séverine Serizy tem um duplo comportamento, pois é uma jovem casada, que procura realizar suas fantasias sexuais, não satisfeitas plenamente pelo marido, frequentando um bordel durante as tardes. Ela acaba acostumando-se à vida dupla. O filme incomodou a sociedade da época por retratar uma mulher que buscava a liberdade sexual para a sua realização. Fica claro que sexo e amor são coisas distintas, e Séverine busca a sua realização em um universo considerado sujo, o bordel. Cauby, ao chamar Lavínia de **bela da tarde**, evoca a temática do filme e assemelha a história da protagonista à da personagem de Catherine Deneuve. Lavínia não passava as tardes em um bordel, ela já tinha tido uma vida pregressa dentro de um, pois para Cauby ela também tinha um lado sublime e um sujo, o lado da sarjeta (Aquino, 2011, p. 142). Entretanto, era comum Lavínia ir à tarde até a sua casa. O narrador ao mencionar o filme demonstra ser conhecedor do enredo cinematográfico e, no entanto, não justifica as atitudes de Lavínia como sendo de uma pessoa normal, que tão somente era livre sexualmente e que poderia se satisfazer com quem e da maneira que quisesse como ocorria com a personagem do cinema. Antes, Cauby refere-se à Lavínia como portadora de dupla personalidade. Para lidar melhor com isso, ele atribui um nome para a Lavínia solar – Shirley, notadamente um nome sugestivo em referência as Shirleis que habitam os bordéis.

Lavínia entrava na minha casa e me agarrava antes mesmo que eu fechasse a porta. Fodia me olhando no rosto, com olhos de cadela no cio. Falava da outra Lavínia na terceira pessoa. Chamava-a de puritana. E tinha uma espantosa energia sexual. Era capaz de passar horas trepando de forma enlouquecida. Um animal de sangue muito quente.

[...]

Quem me contava isso era a Lavínia doida. A que eu, de brincadeira chamava de Shirley. Aquela que a Lavínia mansa, a sério, xingava de vadia. Era bem mais do que dupla personalidade. Era uma doença. E não tinha cura. E eu adoeci daquela mulher. Contraí o vírus da sua insensatez (ibidem, p. 46).

Novamente, Cauby compara as atitudes de Lavínia com as de uma cadela no cio e ele passa a separar a Lavínia que é cheia de energia sexual da Lavínia puritana. De acordo com o narrador, a própria Lavínia faz essa distinção manifestando assim, uma patologia, entretanto, é importante notar a ambiguidade que se encontra no discurso de Cauby. Ele afirma que o caso era mais do que um caso de dupla personalidade, que era uma doença e que não tinha cura. No entanto, pode-se ler o texto compreendendo que o que ele sentia por ela também era uma doença incurável, pois ele havia contraído o vírus da sua insensatez. Insensatez e não insanidade. Esse excerto revela o que não pode ser encontrado no restante do romance, Cauby nomeia o comportamento de Lavínia como insensatez. Já se observou que por várias vezes ele atribui tal modo de ser à loucura, à histeria, à doença, portanto, é importante ressaltar que em um dado momento ele considera essa loucura apenas como insensatez. Porém, isso ocorre por um instante, pois em outro ele acaba fazendo seu próprio diagnóstico, para ele a personagem pode sofrer de ciclotimia (ibidem, p. 42).

Pela descrição clínica, Lavínia poderia ser considerada ciclotímica. Contudo, nenhum ser humano possui um humor totalmente estável, e as alterações de humor podem decorrer pelos motivos mais banais. Em uma avaliação superficial, até porque não é o foco desta pesquisa, a ciclotimia pode ser considerada, dentre os transtornos bipolares, um transtorno leve em que muitas vezes os sintomas passam despercebidos. O que então pode ser considerado é que em mais uma tentativa de justificar a dualidade de Lavínia, Cauby coloca a personagem em um quadro de doença psíquica. Entretanto, ele também entra nessa “loucura” e joga um jogo perigoso de sedução; ele se diverte com as diferentes nuances de personalidade.

Quantas vezes não me flagrei sentindo mais desejo por essa Lavínia inacessível do que por seu lado Shirley? Fazer amor com aquela mulher recatada tinha um quê de profanação. Os momentos em que se via como pecadora. Ela acreditava na existência de um plano superior, onde todos os nossos atos são conhecidos. Temia pela hora de prestar contas.

A Lavínia contraditória (ibidem, p. 143-144).

O jogo de sedução alimentava o fetiche de Cauby e alimentaria o de qualquer homem. O eterno desejo masculino de estar com duas mulheres. Uma, de certa forma o subjuga, pois Lavínia-Shirley controla sua própria sexualidade; ela o procura, ela o deseja, ela o “come” (Aquino, 2011, 139). A outra, a Lavínia recatada, trai o marido, mas com culpa, sente-se pecadora. E Cauby fica entre as duas, aproveitando o que cada uma pode lhe oferecer de melhor. O discurso arcaico, tradicional, patriarcal, machista revela-se novamente, pois Cauby escolhe a mais “certinha” para fugir, ele não quer estar nas mãos da Lavínia-Shirley. A recatada sente culpa e gratidão por Ernani.

O narrador onisciente conta como foi o encontro entre Ernani e Lavínia. Ernani, líder religioso de uma igreja moderna, foi um funcionário público boa parte da sua vida e após se aposentar perde sua mulher em um atropelamento. Sente-se devastado, entra em depressão e levado por um amigo, conhece a igreja. Logo passa por uma transformação e, então, dedica sua vida em espalhar as boas novas da salvação. Em um processo de franca expansão da denominação à que serve, encontra-se na cidade de Vitória quando vê Lavínia na rua. Assim é narrado o encontro:

Ernani achou bonita a mulher, uma das que tocaiavam cliente de um jeito dissimulado nas imediações do hotel. Gostou dos olhos escuros, pareciam misteriosos, ancestrais. Tudo poesia da cabeça daquele servo de Deus: na verdade, Lavínia estava baratinada com anfetaminas. Mal conseguia ficar em pé. Era assim que sua metade suave suportava a vida áspera que andava levando (ibidem, p. 84-85).

O narrador intruso, em um único parágrafo, traça um perfil da protagonista que pode levar o leitor a criar vários conceitos, ou preconceitos, acerca da personagem. Ela é apresentada como uma pessoa que usa a

dissimulação para enredar os seus clientes. Além de dissimulada, Lavínia está drogada e o narrador justifica o uso das drogas, por parte da Lavínia recatada, como uma forma de suportar as violências impostas a ela. Ocorre de imediato uma espécie de magnetismo que liga Ernani e Lavínia. Ele não tinha outra mulher desde a morte da esposa; ela tinha tantos homens, mas esse em particular lhe chama a atenção, causando ao mesmo tempo intimidação e fascinação – mais uma dualidade dentre tantas apontadas no romance. O narrador onisciente apresenta o primeiro contato entre as personagens como um encontro mágico, pois Lavínia atribui significação à voz de Ernani. Uma voz que Lavínia nunca conhecera. A infância e a adolescência representavam para ela somente recordações ruins de relacionamentos violentos e abusivos por parte dos familiares. O pai, ela nunca conheceu, e por isso mesmo a ausência criou a fantasia de uma figura paterna ideal, essa figura foi identificada na pessoa de Ernani. Quando se conheceram, ele tinha cinquenta e nove anos, enquanto ela tinha vinte e um. Ele poderia realmente ser seu pai. “A voz, ela pensou. O feitiço da voz. Como um perfume bom. Perfume de quê? De segurança, de experiência e de autoridade diante dos fatos de vida. Mas de segurança, sobretudo. Uma voz quase paternal – tocou Lavínia” (ibidem, p. 86).

O momento do primeiro encontro também é mágico para Ernani, pois ele consegue enxergar outra pessoa por trás do salto alto, da minissaia e da camiseta decotada. O narrador demonstra que Ernani consegue perceber, logo no primeiro contato, que Lavínia usa a prostituição como um disfarce ou um esconderijo para ocultar uma dor.

E continuou imóvel, fisgado pelo mistério da mulher que parecia deslocada nos sapatos de salto alto, na minissaia de couro justa e na camiseta decotada que usava. Ela não era aquilo, o pastor pensou. Estava disfarçada. Mais que disfarçada, estava escondida de alguém ou de alguma dor. O certo é que padecia (ibidem, p. 86).

Ernani sente-se responsável por Lavínia a ponto de querer lhe restaurar a dignidade livrando-a dessa vida de sofrimento. Ele se vê com uma missão espiritual pela frente – a de resgatá-la dessa vida de perdição. Em contrapartida, Lavínia se afunda cada vez mais nas drogas a fim de esquecer

sua vida e esquecer que a “outra” logo se manifestará; quer estar inconsciente quando a “outra” chegar. É importante notar que o narrador constrói a imagem de Ernani como a de uma personagem que, desde o início do relacionamento com Lavínia, é íntegra e está preocupado com o bem-estar dela. Alguém que quer realmente ajudá-la. Porém, ele também vive seu conflito interno, pois tenta ocultar o desejo carnal que brota, paralelamente à necessidade religiosa de resgatar a alma de Lavínia. Ele tem uma verdadeira preocupação pela vida espiritual dela, todavia, sente-se atraído pelo seu olhar, um olhar que segundo ele, “tinha visto mais coisas assustadoras do que deviam” (Aquino, 2011, p. 88). Lavínia sente segurança e proteção ao lado do pastor que se preocupa com seus problemas e, verdadeiramente, ela passa a acreditar nele. O narrador intruso também mostra como Lavínia desestrutura a vida de Ernani, pois ele é uma pessoa extremamente organizada e metódica e que, de repente, vê sua vida invadida por uma pessoa com um comportamento completamente diferente do seu e que acaba por ocupar a sua atenção e o seu tempo. Além disso, a espiritualidade de Ernani não está totalmente blindada aos encantos carnis de Lavínia.

Lavínia aguardava sentada numa poltrona; quando se levantou, o pastor não pôde evitar e teve os olhos atraídos para o relance que mostrou, por um segundo, a calcinha vermelha que ela vestia. Ernani sempre comentava esse detalhe com ela, às vezes enquanto faziam sexo. Mas na se tratava de um fetiche. Por que tão marcante então? Simples: uma fome que andara adormecida dentro dele despertou nesse instante. E ele gostou de senti-la. Foi ali que o pastor considerou pela primeira vez a existência da carne de Lavínia, e não apenas seu espírito (ibidem, p. 95).

Ao que se segue, na narração do segundo encontro entre as personagens, verifica-se que Ernani não consegue resistir aos encantos de Lavínia e cede à paixão.

Ernani conhecia o enredo que ouviu, quase um clássico: adolescente incompreendida pela família foge de casa, no interior, e se perde nas ruas da cidade grande. O que o deixou intrigado foi outra coisa: Lavínia parecia muito diferente. Diversas vezes, enquanto a ouvia, teve a sensação de que não se tratava da mesma mulher que estivera naquele quarto na noite anterior. Uma metamorfose assombrosa

havia ocorrido com ela. Ingênuo, o pastor primeiro atribuiu a mudança à maquiagem pesada que ela usava (ibidem, p. 97).

Ernani tem seu primeiro contato com a “outra”. Ela se manifesta e da maneira como melhor sabia fazer: seduzindo, enredando. Com isso, o narrador apresenta o estranhamento causado em Ernani diante de uma Lavínia diferente da que conhecera. Ernani, assim como Cauby, assemelha o novo comportamento da protagonista ao de um animal e sente a mudança pelo olfato. Dessa maneira, ele atribui tal transformação a uma atuação diabólica. O romance apesar de ter uma linguagem extremamente imagética, é também sensorial, pois utiliza os recursos dos sentidos para compor o cenário de sedução e luxúria. Tanto Cauby como Ernani são seduzidos pelo cheiro de Lavínia tal qual os animais quando estão no cio e atraem seus parceiros; o olhar de Lavínia possui poder magnético e também atrai seus homens.

Até o cheiro parecia mudado, o pastor constatou. Os trejeitos eram de outra mulher. E também o olhar, onde ele julgava ter captado, desde que a vira no hall do hotel, uma cintilação de joia barata. Quando a mão dela deslizou exploratória em direção à sua virilha, Ernani a empurrou para desvencilhar-se do abraço e se levantou da cama. Porque tinha aventado uma explicação aterradora para a metamorfose: o ardiloso Satã havia se apoderado daquele espírito vulnerável e agora se manifestava para tentá-lo. E por pouco não o iludira (ibidem, p. 99).

Ernani passa a viver com Lavínia e usufruir uma vida sexual que não teve com sua primeira esposa. Ele passa a viver a sua dualidade, pois como líder religioso tem um código de ética e moral a ser seguido e, por conseguinte cobrar o mesmo comportamento dos fiéis da igreja. Contudo, quando esta com Lavínia sequer lembra-se desse tal código e nem lembra que Lavínia pode estar possuída por demônios, pelo contrário, o narrador afirma que o comportamento de Ernani se assemelha ao de um animal que há muito estava adormecido e que com Lavínia desperta (Aquino, 2011, p. 104). E no convívio, Ernani começa a lidar com as instabilidades de humor que cercam Lavínia. Tais instabilidades surgem do nada e podem durar dias,

e quando Lavínia tem seu primeiro surto deixa Ernani preocupado e questionando se deveria ter entrado em um novo relacionamento.

Avistou Lavínia encolhida num dos bancos de cimento. O pastor aproximou-se cauteloso: descalça, ela abraçava os joelhos e, ao erguer a cabeça, pareceu não reconhecê-lo. Seu corpo estava gelado, ele constatou ao ajudá-la a levantar-se. Tremia a ponto de bater os dentes. Só dizia de forma maníaca:

Perdi os sapatos.

Lavínia repetiu essa queixa várias vezes no táxi, no trajeto até o hotel. Ernani a protegia num abraço (ibidem, p. 108).

Novamente, o narrador intruso constrói o comportamento de Lavínia como a de uma pessoa doente acometida de distúrbios psíquicos. O seu comportamento causa estranhamento em Ernani, principalmente quando, após tê-la encontrado, e depois de uma noite de sono, ela acorda outra, na verdade, a “outra”. Depois de mais de um ano de convivência, Ernani ainda não tem certeza se conhece bem Lavínia, mas procura se adaptar aos seus humores. Porém, assim como Cauby, ele “preferia a versão ardente de sua mulher” (ibidem, p. 115). A ironia e a ambiguidade são constantes no discurso do narrador, pois ele procura estabelecer certa coerência no comportamento de Ernani quanto à sua prática religiosa, entretanto, isso é irônico, pois ele age da maneira mais carnal possível só que revestido de uma aura de bondade. Os dois homens da vida de Lavínia agem da mesma maneira, reconhecem nela um comportamento doentio, entretanto desfrutam dessas nuances de personalidade. Sem querer ser redundante, o discurso é sexista e põe em questionamento a real importância que Lavínia tem na vida deles. O poder da sedução está nas mãos de quem? A Lavínia ardente não tem escrúpulos e tem total controle sobre seus desejos; essa mulher seduz e enreda. Ela tem Ernani e Cauby nas mãos. A Lavínia nublada incomoda, não corresponde aos anseios dos parceiros e desperta neles um sentimento de piedade o que os faz achar que talvez ela precise de tratamento.

Cauby, Lavínia e Ernani - o triângulo se forma na cidade do Pará onde Cauby trabalha como fotógrafo registrando os conflitos entre as mineradoras e os garimpeiros, e Ernani trabalha como líder religioso dando suporte espiritual aos garimpeiros. A fotografia torna-se o elo entre Lavínia e Cauby.

Ela na adolescência, quando frequentou várias vezes instituições de reabilitação, teve o interesse despertado pela fotografia e passou a praticar como hobby. Para Cauby, é a sua profissão. O primeiro encontro se dá na loja do chinês Chang (ibidem, p. 13), justamente quando Cauby compra mais filmes para a máquina e é seduzido pelo olhar de uma mulher que está em um porta-retrato, e em instantes, está atrás dele. Novamente o olhar o seduz, assim como já o fizera com Ernani (ibidem, p. 85). O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, seduz, assim como exprime. O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 653).

Seguindo a simbologia apresentada, podemos verificar a concordância de sentidos atribuída ao olhar por meio do símbolo mar. Nas vezes em que o olhar de Lavínia é citado, tanto com relação a Ernani como em relação a Cauby, o efeito é o mesmo. O magnetismo exercido é imediato. Para Ernani, os “olhos escuros, pareciam misteriosos, ancestrais” (Aquino, 2011, p. 85) e mais adiante ele afirmou que eram olhos que viram muito mais do que deveriam; mas, é um olhar que o magnetiza e revela a essência dúbia que ela tem. Quanto a Cauby, este foi devastado pelo olhar de Lavínia imediatamente após conhecê-la, “Cravou em mim um par de olhos cor de lodo de bauxita. Perdi o reboledo. Desculpe, eu disse. Ela balançou a cabeça, sem tirar os olhos dos meus” (Aquino, 2011, p.13-14). E o olhar tem assim como o mar o poder de refletir os abismos e o céu de cada indivíduo, assim como o poder de revelar quem olha e quem é olhado, “virou o rosto e me estudou, como se avaliasse se eu tinha mérito suficiente para receber o que pedia. Sustentar aquele olhar escuro foi uma experiência difícil” (ibidem, p. 15). O olhar, na literatura ocidental, é uma das metonímias mais ricas em significação. Os olhos escuros de Lavínia têm um tom castanho semelhante à cor do lodo que se forma nos rios em que se extrai a bauxita. Possui a dualidade em sua significação, pois tem a beleza da cor, mas não passa de um resíduo, uma lama, um lodo, uma sujeira.

Na segunda vez em que Lavínia esteve na casa de Cauby, a atmosfera de sensualidade começou a ser delineada pelo olfato. Cauby sente o cheiro de Lavínia e isso o excita, “seu cheiro me atingiu em cheio” (ibidem, p. 34). Novamente, o cheiro do bicho no cio exercendo a sua atração. E é nessa ambiência que Lavínia dá a ordem: “Entra em mim” (ibidem, p. 38). A partir de então, o relacionamento tem início e Cauby vai aos poucos tentando desvendar Lavínia em sua dualidade. Apesar de Cauby ter achado que poderia se tratar de uma doença e não de um jogo amoroso, ele passa a se relacionar com ela como se estivesse com duas pessoas diferentes, até porque Lavínia age assim.

A associação do comportamento de Lavínia ao de um animal evoca novamente a simbologia que está culturalmente arraigada, pois um animal pode representar as camadas profundas do inconsciente e do instinto, principalmente a libido (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 57). A Lavínia ardente deixa aflorar sua besta interior. Ela age por instinto e não se importa com as convenções ou tabus sociais. A dualidade de Lavínia pode ser mais bem compreendida pela conceituação que Bakhtin faz acerca da autoconsciência da personagem (2011, p. 53). Por meio da construção da personagem, em seu discurso, a Lavínia ardente tem consciência da sua sexualidade e da sua liberdade, assim como sabe das suas transgressões, ou como afirma Cauby “Respeitava todas as formas de acesso ao outro lado. Não fazia objeção a drogas, tomava o daime com frequência” (Aquino, 2011, p. 43). O seu comportamento “libertino” pode ser considerado uma consequência da violência familiar ou uma resposta aos tabus e preconceitos da sociedade que se diz moderna, mas que mantém traços conservadores. Em contrapartida, a Lavínia puritana expõe a hipocrisia dessa mesma sociedade, uma vez que ela tem um discurso moralista, mas uma atitude “pecaminosa”. Ela comete o adultério sentindo-se culpada, pensando no marido, mas nem por isso deixa de “pecar”. Para ela, o melhor é manter um relacionamento duplo, pois não tem coragem de deixar o marido para ficar com o amante por sentir-se em eterna dívida de gratidão com Ernani, “Ela se considerava em dívida com Ernani, disse que preferia morrer a causar dor a ele” (ibidem, p. 144).

Por meio da Lavínia puritana, o narrador expõe o discurso moralista e hipócrita da sociedade em que vive inserido. A cidade em que está ambientado o romance é uma cidade do interior do Pará, distante dos grandes centros urbanos. A exposição dos conflitos entre os garimpeiros e as mineradoras, ainda que não seja o foco principal da trama, é o palco para o encontro de pessoas vindas de diversas partes do Brasil e do mundo em busca de riqueza e poder através da exploração. A cidade funciona como um lugar de passagem, um **não-lugar** (Augé, 2010), para pessoas que possuem várias identidades e que vivem da exploração do ouro assim como da exploração humana, “Todos os dias, aquela gente tinha um único propósito em mente: pôr as mãos na maior quantidade possível do ouro que as entranhas da terra expeliam e cair fora” (Aquino, 2011, p. 60-61). É um estrato da sociedade que sobrevive da exploração, e que na verdade é explorado pelos donos das mineradoras; não vive segundo as concepções mínimas de respeito, dignidade e civilidade. E é dentro desse estrato que se dá o relacionamento entre Lavínia e Cauby.

Ao longo de toda a narrativa, Cauby constrói e apresenta a dualidade de sua protagonista por meio de suas alterações de humor, contrariedades e crises. Por várias vezes, o narrador tenta convencer o leitor de que Lavínia é portadora de um distúrbio psíquico o que afeta diretamente o seu modo de ser e de agir. Lida com a hipótese de ser um jogo e faz uso desse jogo. Adapta-se às variações temperamentais da personagem. Atribui-lhe diversos adjetivos antagônicos: ardente e puritana (ibidem, p. 46); doida e melancólica (ibidem, p. 56); devassa e mansa (ibidem, p. 68); sublime e sarjeta (Aquino, 2011, p. 142); solar e nublada (ibidem, p.160-170); fera e flor (ibidem, p. 197). E com cada uma delas Cauby se relaciona tornando-as seus objetos de desejo.

Nos vários momentos vividos entre Cauby e Lavínia, e tendo como parâmetro o comportamento de Lavínia-Shirley, a Lavínia puritana sempre procura manter um comportamento mais pudico, evidenciado pela alcunha que recebe por parte do narrador. Ele não a chama de Lavínia pura, mas sim de puritana, o que denota um julgamento de valor sobre o comportamento ambíguo da personagem e não sobre sua essência. Isso pode ser percebido no tipo de lingerie que ela escolhe, que é mais comportado (ibidem, p. 49); tem o

hábito de ir ao banheiro de portas fechadas. Possui um discurso moralista, pois não se sente confortável com a ideia de trair o marido; durante o coito, tira a aliança, pois “um pouco de decência não faz mal a ninguém” (ibidem, p. 38) e ao terminar recoloca a aliança no dedo e prende os cabelos (ibidem, p. 49). O simples ato de prender os cabelos pode significar o retorno à vida comedida ao lado marido, pois o cabelo é uma das principais armas de sedução da mulher e o fato da cabeleira estar à mostra ou escondida, presa ou solta, simboliza disponibilidade ou desejo de entrega (Chevalier; Gheembrant, 2009, p. 155).

Cauby também relaciona o comportamento da Lavínia *puritana* ao de um animal só que diferente da “outra”. O modo de agir da puritana assemelha-se ao modo de agir de um animal doméstico, pois ela é mansa e está assustada com o mundo (Aquino, 2011, p. 46). Ela está dividida entre o pecado e o desejo, a culpa esta sempre presente para controlar seus desejos. Tem um código de conduta próprio que faz com que retire a aliança para transar com o amante, assim como faz com que se masturbe ao telefone com Cauby, quando não pode encontrá-lo, por não achar “justo compartilhar com o marido o tesão despertado por outro homem” (ibidem, p. 144). No contato com Cauby, ela também é identificada pelo cheiro, só que um cheiro diferente da outra, um cheiro associado a pudores.

A outra Lavínia, a mansa, tinha cheiro, sabor e pudores diferentes. A Lavínia melancólica. A que às vezes se deixava envolver por uma nuvem de culpa e paranoia. Ficava se achando suja. A que gostava de dizer que era triste em legítima defesa (ibidem, p. 56).

A vida dupla que Lavínia leva, sendo casada com Ernani e amante de Cauby, lhe causa sofrimento, pois ela sente culpa e acha que estava cometendo um pecado. Seu discurso revela a consciência que tinha de sua falta e por isso se autopune. Tem consciência de que comete o pecado do adultério e teme o dia em que será julgada, por um ser superior, por suas atitudes (ibidem, p. 143). No excerto destacado anteriormente, o narrador relata a tristeza de Lavínia e afirma que ela diz ser uma pessoa triste, isto é, sem direito a desfrutar da felicidade a fim de garantir sua defesa. A Lavínia

puritana é colocada por Cauby como sublime e até mesmo como uma santa, e por ser quase santa desperta nele o desejo da profanação, estimulando ainda mais a luxúria. Essa Lavínia possui as suas regras de conduta e se preocupa com as aparências, não quer que Ernani sofra, mas não quer deixar Cauby partir, assim como não tem coragem de acompanhá-lo e ser ingrata com o marido que a tirara da rua. Vive em conflito, se preocupa com a segurança de Cauby na cidade, por acreditar que todos sabem de seu caso. Sente medo e abandono, principalmente depois de ter descoberto que esta grávida de Cauby (ibidem, p. 183). Por meio da narrativa de Cauby, não é possível dizer quem é a verdadeira Lavínia, a puritana ou a ardente, ou as duas ao mesmo tempo, entretanto, o que se percebe é que quem mais sofre é a puritana, pois ela é que vive seus dramas de consciência; ela é que se vê como pecadora; ela é que se pune; ela é que surta e entra em crise. A “outra” se manifesta, exalando seu cheiro arrebatador, como o torpor de uma droga para dar alívio à sua consciência culpada.

A “outra”, a Lavínia ardente, como foi dito anteriormente, sabe e o que quer. É forte o suficiente a ponto de Cauby dizer que ela “tinha uma luz particular, só dela, e um ar de quem poderia ser o que quisesse na vida” (ibidem, p. 18). O seu olhar é magnético e revela um brilho de quem vive intensamente as suas paixões movidas tão somente pelo instinto animal. Em vários momentos, reforçando o discurso naturalista, Cauby relaciona Lavínia a um animal, e é exatamente a Lavínia *ardente* que se confunde com a cadela no cio, “fodia me olhando no rosto” (Aquino, 2011, p. 46). É a Lavínia despudorada “que mijava na minha frente de porta aberta” (ibidem, 49), que é livre para andar nua pela casa (ibidem, p. 41) e que tem um cheiro diferente. A linguagem vulgar utilizada pelo narrador é influenciada diretamente pela Lavínia ardente.

Uma coisa incrível: até o cheiro das duas era diferente.

A Lavínia sem juízo tinha cheiro de bicho. Suor e tesão. Estava sempre à beira da excitação. E era imprevisível. Um dia se atracou comigo no quintal, de repente (ibidem, p. 55).

A Lavínia ardente é livre e não possui nenhum conjunto de regras a se submeter. Está acima de qualquer regra de conduta ou moralismo, não se preocupa com a discrição (ibidem, p. 51). Toma a iniciativa no sexo, pois quando chega à casa de Cauby, demonstra por meio de seus meneios o que quer, ela é quem ordena “Entra em mim” (ibidem, p. 38). Para Cauby, Shirley é outra identidade, outra máscara de Lavínia. A que se veste de maneira provocante, que usa maquiagem carregada e muita lascívia. Lascívia e Lavínia são palavras que se confundem e se fundem durante a narrativa.

Lavínia estava tão próxima que seu braço roçou no meu [...] Então me olhou. E em raras ocasiões na vida tive a chance de empregar a palavra **lascivo** com tanta propriedade quanto diante do sorriso que vi aparecer em seu rosto (ibidem, p. 136, grifo do autor).

Tal dualidade é de notável importância nas situações em que o narrador constrói a instabilidade de sua personagem. A dualidade de Lavínia pode ser analisada sob o viés do desdobramento da personalidade, principalmente, por ser um recurso de defesa do seu inconsciente diante das atrocidades vividas. O ambiente violento, o abuso sexual e o uso desenfreado de drogas criam um cenário propício ao desencadeamento da duplicidade de comportamento. As Lavínias trocam xingamentos, uma reprovando o comportamento da outra, tratam-se na terceira pessoa concretizando a existência do “outro” (ibidem, p. 46). Lavínia tem medo da manifestação da Lavínia ardente; seu duplo a perturba.

Lavínia esta se drogando pesado na época [...]. Ficava dopada para aguentar o ruído do mundo ao seu redor. E também porque a outra se aproximava, a sua metade crespa. Lavínia pressentia a tempestade: sentia-se irritada, melancólica, seu humor se tornava fosco. Uma forma aguda de TPM. Não consegui ficar dentro de si nessas ocasiões, queria ausentar-se. Para não **estar em casa** quando a outra chegasse (ibidem, p. 89, grifo do autor).

Não existe a intenção de fazer uma análise psicológica da personagem do ponto de vista clínico, mas discutir esse aspecto da personalidade como um componente de análise literária. Há que se ressaltar que o que está sendo

estudado são pessoas de papel e, como tal, funcionam apenas no mundo da ficção. Entretanto, o duplo tem sido um recurso muito usado na literatura desde a era clássica através dos mitos gregos e das fábulas. Portanto, o fenômeno do duplo pode ser apresentado na literatura em forma de espelho, fantasmas, espíritos, sombras, no intuito de garantir a preservação do ego. No romance *Eu receberia...*, o duplo manifesta-se através da fotografia e do comportamento dualista de Lavínia. Quando Lavínia alterna seus humores e age de maneira diferente, está dando vazão àquele lado obscuro que se refere aos atos impulsivos e comportamentos negativos, pois, “aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior” (Bravo apud Brunel, 1997, p. 267). Como já foi dito anteriormente, a dualidade está presente no comportamento de todas as personagens; Lavínia vive essa dualidade mais intensamente. A fotografia tem uma importância destacada no romance, pois é o primeiro vínculo criado entre Cauby e Lavínia. Contudo, sabe-se que a fotografia é um registro especular, um recorte instantâneo do tempo e do espaço. Lavínia é fotografada em vários momentos e suas várias nuances são registradas e eternizadas na película.

Tirei fotos de uma quantidade absurda de mulheres, devo ter batido um recorde entre os fotógrafos brasileiros. Nenhuma delas, porém, devassou as carnes de um jeito tão escandaloso quanto Lavínia. Nem as meninas dos garimpos. Só que ver as fotos da nudez agressiva da Lavínia-Shirley, ou mesmo outras, na contraluz, que mostravam apenas o bico de um dos peitos da Lavínia suave e acanhada, não saciava a fome que eu sentia. Servia só para espicaçar o bicho que escavava dentro de mim (Aquino, 2011, p. 66-67).

Cauby, ao observar as fotos de Lavínia, revela o magnetismo que ele consegue flagrar em cada instantâneo, e tal magnetismo está presente no momento em que ele revê as fotos. A atmosfera de sensualidade fica evidenciada pelos adjetivos que usa para caracterizar as poses de Lavínia. As suas fotos conseguem registrar as duas Lavínias, a ardente e a sombria. Lavínia também usa a fotografia para registrar instantes da sua vida, entretanto, ela nunca fotografa pessoas, apenas animais, objetos, seres inanimados. “O primeiro humano que ela fotografava desde que eu a

conhecera. Não comentei nada, mas considerei um bom sinal” (ibidem, p. 228). O primeiro humano que ela fotografa é Cauby, mas aí já não é mais Lavínia e sim, Lúcia.

Então, apresentemos Lúcia. Quando Lavínia muda de comportamento e até altera sua personalidade, há um posicionamento e um questionamento, muitas vezes, reveladores de discursos moralistas. Uma Lavínia questiona a outra, pune por meio do sexo, defende da crueza da realidade. Lúcia não “Ela caminha alheia como um autômato, nem sequer olha na minha direção. Magra, cabelo mal cortado, **olhos opacos e receosos. Sem viço e sem vontades**” (ibidem, p. 222-223, grifo nosso). O brilho do olhar de Lavínia, tantas vezes decantado por Cauby, congelado em suas fotografias, fica perdido no esquecimento. O desejo exacerbado como o do cio de uma cadela, apagado no tempo. Lúcia é o duplo de Lavínia sancionado pelo discurso moralista. “O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio” (Bravo apud Brunel, 1997, p. 270). Lúcia é o nada. Lúcia é o tudo. “A esperança é o pior dos venenos? É. Porém muitas vezes é também o único remédio” (Aquino, 2011, p. 226). Cauby então passa a dedicar seus dias na recuperação de Lavínia, mesmo sabendo que nada será como antes. Lúcia é o vazio que Cauby tenta preencher de Lavínia.

Na construção da personagem Lavínia, o narrador Cauby revelou suas fragilidades e conflitos internos. A voz social contemporânea gritou por meio das dúvidas e desencontros das personagens. Já, o narrador intruso traçou uma trajetória determinista para o destino de Lavínia. Esse narrador descreveu sua infância e adolescência roubadas, e carregou nas tintas, quando conduziu a narrativa demonstrando que a jovem se acostumou com os abusos sexuais e em razão dessa violência, pobreza e abandono familiar encontrou saída na prostituição. Cauby é o narrador amante que procurou desfrutar da instabilidade psicoemocional de Lavínia. Tal instabilidade, por várias vezes, foi atribuída a um fator patológico e sempre justificada pela infância e juventude violentas vividas pela personagem. O determinismo do século XIX volta com força no romance de Aquino. A primeira década do

século XXI ainda tem resquícios dos tabus do século XIX. Por mais paradoxal que possa parecer, em plena era midiática, uma mulher que é refém de uma sexualidade precocemente despertada e mal vivida na juventude, ainda passa pelo crivo moralista de uma sociedade que busca pela própria identidade. Lavínia foi punida por sua conduta liberada de maneira cruel, com o aborto e com a perda da identidade. Identidade esta que em toda a trama esteve duplicada resultando em uma instabilidade da qual resultava a vida dupla da protagonista. A dualidade, não foi privilégio apenas da personagem principal, todas as outras personagens, inclusive as secundárias, tinham várias máscaras sociais, o que diferencia de Lavínia é que ela vivia duas identidades e duas vidas simultaneamente.

O principal objetivo da pesquisa era observar a construção da protagonista por meio da voz social dos narradores, na qual percebeu-se que a duplicidade do comportamento feminino foi elaborada de maneira que Lavínia foi do sublime à sarjeta, mas ao final continuou sendo a mulher amada pela qual Cauby faria tudo que pudesse. O moralismo e o julgamento de valores da sociedade contemporânea tomaram forma por meio do discurso determinista dos narradores no qual Lavínia teve tudo roubado, desde a infância, culminando com o filho e a própria identidade. O destino final da protagonista sugere que a violência familiar fez com que ela rompesse com o modelo feminino atual, levando-a a conhecer outras formas de violência urbana; a instabilidade psicoemocional gerada não lhe permitiu desfrutar o amor em sua completude. Lavínia se sentia culpada, o que culminou com sua total perda de referência.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.1).

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997, p. 261-288.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Narrador suspeito, leitor comprometido". In: _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da Unb; Finatec, 2005.

_____. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latino-americanos*. Universidade de Aarhus, Dinamarca, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: <redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200305.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D.P. & A., 2005.

PRIORE, Mary del. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

O BILDUNGSROMAN FEMININO NA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR

Thiago Cavalcante Jeronimo*

RESUMO: Este artigo recupera o conceito tradicional do Bildungsroman, direcionando-o às reformulações que o gênero literário passou durante os mais de duzentos anos de sua existência. O romance de formação alemão, na tessitura de Clarice Lispector, sobretudo na obra *Uma aprendizagem* ou o *livro dos prazeres* (1969), será analisado como Bildungsroman feminino, isto é, se em Goethe o foco narrativo é conferido às vivências de um protagonista masculino, na obra da escritora brasileira, diferentemente, confluirá a uma personagem feminina, Loreley, em suas etapas de formação e de vida. A análise é alicerçada sob a vertente de estudiosos que delegam autonomia a essa reformulação crítica, a exemplo de Mikhail Bakhtin, Wilma Maas e Cristina Ferreira Pinto.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Romance de Formação. Bildungsroman.

ABSTRACT: This article recovers the traditional concept of the Bildungsroman, directing it to the reformulations that the literary genre passed during the more than two hundred years of its existence. The novel of German formation, in the context of Clarice Lispector, especially in the work *An apprenticeship* or the *book of delights* (1969), will be analyzed like *Feminine Bildungsroman*, which means, if, in Goethe the narrative focus is conferred to the experiences of a masculine protagonist, in the work of the brazilian writer, differently, will come to a female character, Loreley, in her stages of formation and life. The analysis is based on the perspective of scholars who delegate autonomy to this critical reformulation, such as Mikhail Bakhtin, Wilma Maas and Cristina Ferreira Pinto

KEYWORDS: Clarice Lispector. Novel of formation. Bildungsroman.

*UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - UPM

Aprender é sempre adquirir uma força para outras vitórias,
na sucessão interminável da vida.
Cecília Meireles

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, obra publicada pelo escritor alemão Goethe, entre os anos de 1795 a 1796, é o protótipo do que em crítica literária se denomina *Bildungsroman*, isto é, romance de formação.

Publicada na Alemanha, no final do século XVIII, a obra de Goethe marca um novo processo de narrativa, é a consolidação do romance como gênero “digno”, bem como o registro histórico dos anseios da classe burguesa que chama para si um ideal de desenvolvimento pautado numa possível inserção social. Conjecturada a essas duas observações, a origem do *Bildungsroman* vincula-se inclusive à elaboração do registro historiográfico literário alemão, que tem na obra do “príncipe dos poetas” o desejo de uma arte de caráter nacional.

Analisando o esforço historiográfico pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã, a afirmação do romance como gênero “digno” e a reivindicação burguesa de uma autonomia ante a esfera social vigente, a pesquisadora Wilma Patricia Maas pontua que:

[O *Bildungsroman* é] uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau (Maas, 2000, p. 13).

Considerando o aspecto morfológico da palavra *Bildungsroman*, dois termos coexistem no vocábulo. Justapostos, em uma primeira abordagem de significação, *Bildung* é facilmente traduzido por formação, e, por sua vez, *Roman*, filia-se à acepção de romance: romance de formação, essa é a nomenclatura com maior recorrência ao protótipo aludido à obra de Goethe.

Diacronicamente, porém, os dois verbetes se revestem de definições para além de uma tradução linear. Se em primeira definição o termo resgata um processo social-político contextualizado inicialmente em meados da

década de 1790 na Alemanha, para além dessa significação, na teoria da literatura, “o recurso ao *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal” (Maas, 2000, p. 24).

Ao analisar o conceito do *Bildungsroman*, Flavio Quintale Neto sugere que o termo é recorrente a “um tipo de romance que se caracteriza pela formação do protagonista e do leitor nos princípios do humanismo, produzindo uma tentativa de síntese entre práxis e contemplação” (Quintale Neto, 2005, p. 185).

A origem do vocábulo *Bildung* está atribuída ao Mestre Eckhart, frade dominicano da Idade Média e, portanto, com estreita ligação mística. *Bildung*

[...] aponta para o conceito de reconquista do paraíso perdido, significando também a remodelação do pecado original do homem culpado como ‘superimagem’, novo portador da imagem divina. [...] Contudo, ao cometer o pecado original, o homem perdeu essa imagem divina original e só pode reconquistá-la transformando-se a si mesmo (Quintale Neto, 2005, p. 187).

Dessa forma, a origem do conceito *Bildung* marca, para a compreensão do homem como imagem da divindade, uma retomada ao jardim edênico, ocasionada por uma transformação vincada de uma experiência místico-contemplativa: “*Bildung* não significa “formação” ou “instrução”, mas o conhecimento de si mesmo através de iniciação nos mistérios do misticismo esotérico” (Quintale Neto, 2005, p. 199).

Na perspectiva analisada por Quintale Neto, a origem da palavra *Bildung*, portanto, está vinculada ao domínio religioso.

Atrelada à esfera literária, a expressão *Bildungsroman* foi usada pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern. Anos depois, entre 1819 e 1820, o estudioso teria associado o vocábulo *Bildungsroman* ao **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, associação que corroborou para que o romance de Goethe se tornasse paradigma à estética de um romance de formação.

A definição de *Bildungsroman*, em uma síntese tradicional, exemplifica a escrita literária que narra a formação do protagonista em seu início e

desenvolvimento até alcançar um determinado grau de perfectibilidade, o amadurecimento, tanto na esfera pessoal como na social, promovendo, também, de uma maneira mais ampla do que em qualquer outro tipo de romance, a formação do leitor. Nessa conjectura, o aprendizado do herói se refletiria na construção do leitor participativo a esse tipo de narrativa formativa.

Algumas das características básicas recorrentes à literatura de formação são postuladas da seguinte forma: o jovem herói é separado do seu convívio familiar para viver experiências típicas a esse desmembramento. Durante o seu processo formativo o herói é instruído por mentores ou instituições educacionais, há uma aproximação, mesmo que tímida, com a esfera da arte, experiências intelectuais e amorosas, bem como, eventualmente, experiências relacionadas à vida pública, política.

Um ponto relevante a se considerar ante o aparecimento de uma nova expressão literária é justamente a abordagem subversiva em que a literatura de formação se coloca da tradição literária, isto é, suas relações e distinções à epopeia antiga:

Desde suas origens, o romance realista mostra-se como uma forma capaz de retratar o “homem comum”, mediano. Não se representam mais seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas sim o jovem que se inaugura perante a vida, que busca uma profissão, o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo. Em vez de Ulisses, o burguês (Maas, 2000, p. 23).

A vida particular, privada, do protagonista é a matéria narrativa que importa ser narrada no romance realista de formação, são os homens e o ambiente que agem sobre o herói, esclarecendo a representação de sua formação íntima, interior. Já a epopeia representa o herói agindo em direção ao exterior, interferindo e alterando no mundo externo.

Tendo como paradigma, **Os anos de aprendizado**, o *Bildungsroman*, travestido em novos contextos e novas épocas, narra, em suma, o desenvolvimento pessoal do herói, como já observado. Entretanto, as configurações estruturais dessa narrativa modificam de acordo com os contextos e épocas em que ela germina. Dessa forma, entende-se que o

romance de formação, em sua permanência histórica (mais de duzentos anos se passaram da publicação do livro de Goethe), torna-se amplamente flexível ante as características pautadas no modelo goethiano.

Partindo desse conceito de transformação no que tange às características do romance de formação tradicional, Marcus Vinicius Mazzari, na obra **Romance de formação em perspectiva histórica**, aponta que:

[...] os sucessivos desvios que o *Bildungsroman* vem apresentando em relação ao seu protótipo, **Os anos de aprendizado** mostram-se como reflexos das transformações políticas e econômicas ocorridas nas estruturas da sociedade em que o herói em formação busca integrar-se. Se em Goethe a crescente precariedade de tal integração é tratada de forma a se preservar ainda a integridade humana, em outros autores podemos observar uma tendência à dissolução caricatural da concepção clássica de formação. Na verdade, o romance de formação no sentido de Goethe [...] pressupõe que a incongruência entre indivíduo e sociedade ainda seja superável, que ambos não se choquem de forma irreconciliável (Mazzari, 1999, p. 85).

Cabe frisar que, sendo o protagonista de Goethe do sexo masculino, Wilhelm Meister, burguês, e não mais o Ulisses homérico, nota-se que tradicionalmente a fortuna crítica, liada aos romances de formação, direciona uma personagem masculina para passar pelo aprendizado inerente à literatura formativa, e não uma personagem feminina.²

George Lukács, no arrazoamento acerca da obra **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, em seu livro **A teoria do romance**, comenta que no romance se busca

[...] um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre a atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação (Lukács, 2007, p. 141).

²“A sociedade ocidental é fruto da ordem que favoreceu o mito do herói e desconheceu o da heroína. Um dos resultados desse processo foi a construção da vasta galeria de heróis masculinos que desde os gregos ensinam ao homem como ser um homem melhor e a inexistência de um similar feminino. Ou, em outras palavras, aos homens foi oferecida uma gama de modelos de crescimento e aperfeiçoamento; às mulheres, praticamente nada” (Pires, 2006, p.16).

A definição de romance de educação proposta por Lukács traz luz aos desdobramentos do aprendizado do herói goethiano, uma tentativa conciliadora entre ação e contemplação, entre matéria e espírito. “Não se nega a busca da interioridade no processo de formação humanista”, afirma Quintale Neto, “mas claramente se acentua a atividade do homem na sociedade, como sujeito da história” (2005, p. 199).

Reconhecendo o enlace da matéria com o espírito, da ação com a contemplação, este mesmo crítico oferece a seguinte explicação acerca do vocábulo *Bildungsroman*:

O *Bildungsroman* seria, portanto, o meio pelo qual se expõe o eterno movimento de ida e volta da reflexão à ação, da ação à reflexão, que tornaria o homem consciente de si, como finito que se reconhece como absoluto, e consciente da vida como atividade. A formação seria o meio da realização da reflexão e da ação. Não se afirma a ação e se nega a reflexão, mas também não se nega a ação e se afirma a reflexão. Pelo contrário, afirma-se a síntese dialética da reflexão e da ação através do romance e não da filosofia, uma vez que a arte é o grande meio de realização da educação da humanidade. Wilhelm não é filósofo, mas sim o artista da reflexão e da ação (Quintale Neto, 2005, p. 203-204).

O alcance classificatório para uma obra ser filiada ao romance de formação, a partir desse conceito, tende-se a uma ampla abertura conceitual, isto é, nas narrativas contemporâneas, uma obra com desfecho harmonioso entre herói e sociedade, bem como um desfecho fracassado, é visto em consonância com a ideia renovada atribuída aos novos moldes de um romance de formação: é preciso que haja um desenvolvimento individual.

No texto **Clarice e a crítica**: por uma perspectiva integradora, a pesquisadora Ligia Chiappini, ao revisitar alguns posicionamentos críticos acerca da obra de Clarice Lispector, discute em seu ensaio os temas “das chamadas minorias”, “do Judaísmo”, “a questão feminina e o problema do gênero narrativo”, e o conceito “*Bildungsroman* feminino”.

A pesquisadora se posiciona criticamente contra a redefinição do protótipo alemão aos romances brasileiros que narram uma relação de aprendizagem de suas personagens. A indagação da crítica é: para que usar a

reformulação do protótipo goetheano ao contexto das letras brasileiras, adaptando-o ao espaço ficcional do Brasil, uma vez que sua transcrição “nem sempre [contempla] todos os passos do gênero do *Bildungsroman*?” (Chiappini, 2004, p. 259).

Atendo-se às características normativas acerca do tradicional romance de formação, mas transportando-as para uma nova concepção de abordagem, isto é, o *Bildungsroman* na contemporaneidade, Wilma Mass considera

[...] impróprias ou infrutíferas as abordagens ao *Bildungsroman* que levam em conta exclusivamente o instrumental tradicional da teoria literária, como por exemplo, o gênero entendido como categoria normativa e classificatória, sob o qual se identifica um modo específico de representação, de reprodução da realidade [...] Em lugar disso, o que possibilita a abordagem ao *Bildungsroman* é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre construto literário e projeção discursiva (Maas, 2000, p. 263).

Ainda acerca das reflexões teóricas referentes à natureza renovadora, e, ao mesmo tempo, estável do gênero literário, Mikhail Bakhtin esclarece que:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente **renovação**, vale dizer, graças à sua atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. [...] É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a **unidade** e a **continuidade** desse desenvolvimento (Bakhtin, 2015, p. 121, grifos do autor).

No tocante às reflexões teóricas acerca do *Bildungsroman*, na obra **Estética da criação verbal**, Mikhail Bakhtin pontua a tipologia histórica do Romance dividindo-a em três grandes vertentes: o romance de viagens, o romance de provação e o romance biográfico. Descrevendo-os, o filósofo da linguagem chega à conclusão de que, para o romance realista, “é de especial importância o romance de educação, que surgiu na Alemanha na segunda metade do século XVIII” (Bakhtin, 2011, p. 216).

Discorrendo acerca do *Bildungsroman*, nomeado por Bakhtin de “romance de educação”, o literato russo caracteriza-o em cinco subtipos:

cíclico, em que, numa primeira abordagem, enfatiza-se a trajetória do homem entre a infância e juventude ou entre a maturidade e a velhice. Ainda nesse tipo de formação cíclica, ligam-se romances “caracterizados pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação” (Bakhtin, 2011, p. 220).

O terceiro modelo agrupa os romances classificados como biográfico e autobiográfico, não há elemento cíclico nessa nomenclatura, uma vez que “a formação se processa no tempo biográfico, passa por etapas individuais, singulares” (Bakhtin, 2011, p. 221).

Ao quarto tipo de literatura de formação agregam-se os romances que postulam uma narrativa didático-pedagógica. Na classificação de Bakhtin, esse tipo de romance baseia-se “em uma determinada ideia pedagógica [que representa] o processo pedagógico da educação no próprio sentido do termo” (2011, p. 221).

Segundo Bakhtin, é o quinto e último tipo de romance de formação o mais importante, o realista:

Categoria na qual a evolução do homem não pode ser dissociada da evolução histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. [...] O homem se forma **concomitantemente com** o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito (Bakhtin, 2011, p. 221-222, grifo do autor).

Nesta última tipologia, o estudioso considera que a personagem se constitui histórico-socialmente; ela reflete e refrata o seu meio, estabelece com ele relações contratuais ou polêmicas, constrói-se “**concomitantemente com** o mundo”. As personagens de Clarice inscrevem-se nessa tipologia, na medida em que se constituem como seres ativos, responsivos, diante das diferentes formas de pensar o mundo e a si mesmas. Por isso a tensão crescente que as empurra para a fronteira entre o quadro axiológico rançoso do qual se querem despegar e a epifania do novo, que lhes acena promissora,

mas que lhes cobra se tornar um novo ser. A assunção mostra-se-lhes dolorosa, ameaçadora.

Cristina Ferreira Pinto desenvolveu um estudo pioneiro acerca do romance de formação tendo, como protagonista diferente do arquétipo encontrado em Goethe, uma personagem feminina.

No livro basilar para a compreensão dessa nova formulação estética, **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros** (1990), a pesquisadora coloca em observação as obras **Amanhecer**, de Lúcia Miguel Pereira, **As três Marias**, de Raquel de Queiroz, **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector e **Ciranda de pedra**, de Lygia Fagundes Telles; alcunhando, assim, escritoras que desenvolveram romances com características provenientes do protótipo de Goethe.

Visando a um modelo interpretativo para a narrativa de escrita feminina do século XX no Brasil, alicerçada em afirmação de que “O *Bildungsroman* é caracterizado como tal a partir, não da sua estrutura formal, mas sim dos elementos temáticos da obra” (Pinto, 1990, p. 10), uma das indagações que Cristina Ferreira Pinto dispõe em seu livro é: “Por que essa quase total ausência da mulher como personagem central no *Bildungsroman*?” (Pinto, 1990, p. 12).

A resposta preponderante à pergunta levantada pela pesquisadora atém-se ao fato de que, diferente do protótipo masculino de formação que concerne ao herói o espaço exterior para compreensão de sua interioridade, no caso da protagonista feminina sua esfera de vida se consolidaria nos limites do lar e da família.

Uma vez que “os poucos exemplos de *Bildungsroman* femininos que focalizavam o desenvolvimento **pessoal** – ou seja – psicológico, emocional e intelectual – da protagonista terminavam constantemente em fracasso” (Pinto, 1990, p. 13, grifo da autora), a condição da mulher, inclusive literariamente, estava fadada ao espaço do casamento e da maternidade.

Propondo uma redefinição do gênero, Cristina Ferreira Pinto dissemina as características tradicionais do romance de formação, alicerçado em Goethe, para estabelecer o que poderia ser chamado de *Bildungsroman* feminino: romance de formação feminina.

À nomeação de um romance como *Bildungsroman* feminino seguem-se etapas que a personagem feminina deve responder à narrativa:

[a] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior, autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (Pinto, 1990, p. 14).

Cabe evidenciar que, considerando a existência reduzida de romances de formação feminina que começam na infância ou adolescência de suas respectivas protagonistas, Ferreira Pinto pontua que o desenvolvimento das personagens femininas se inicia, frequentemente, e de forma contrária ao arquetípico goethiano, na idade adulta.

Uma das contribuições recorrentes à pesquisa de Cristina Ferreira Pinto é a compreensão de que, considerando o contexto histórico dos romances de formação feminina, a teórica literária evidencia desfechos harmoniosos na redefinição do gênero em questão, e, por sua vez, obras literárias que expressam um fracasso no que tange à integração social e pessoal de suas protagonistas.

Deve-se considerar que o grande número de “*Bildungsromane*” fracassados pode sugerir quanto à posição de suas autoras em seus diversos contextos sociais. Muitas vezes a interrupção do “*Bildung*” da protagonista parece significar a aceitação das normas sociais de comportamento feminino pela escritora. [...] Essas obras serviam como modelos exemplares na formação das leitoras, cumprindo assim a função didática característica do “romance de aprendizagem”. Se o destino dessas personagens, aos olhos do público de hoje, parece ter sido interrompido, na época estava simplesmente em conformidade com o ideal feminino estabelecido (Pinto, 1990, p. 17).

Formas que explicitam a interrupção do desenvolvimento de uma protagonista feminina é a sua aceitação de um papel social que lhe fora destinado: ser esposa, ser mãe; bem como o suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária. Em contrapartida, as protagonistas que conseguem

uma integração pessoal, por questões sociais nem sempre experimentam, na materialidade do texto narrativo, uma total inserção com o meio social.

Ao analisar os quatro romances concernentes a sua pesquisa, Cristina Ferreira Pinto perscruta que, nas duas primeiras obras, **Amanhecer**, de Lúcia Miguel Pereira, **As três Marias**, de Raquel de Queiróz, a integração social e pessoal de suas protagonistas é frustrada: ambas as personagens são fadadas ao completo fracasso e à marginalização.

Entretanto, o desfecho encontrado por Clarice Lispector em **Perto do coração selvagem**, bem como o final atribuído à protagonista de **Ciranda de pedra**, de Lygia Fagundes Telles, marcam um otimismo atrelado à integração de suas personagens, sobretudo na sua uniformidade pessoal, íntima, uma vez que, por questões contextuais, de época, a integração social da mulher representada nas duas narrativas em foco não é ao todo vivenciada.

Perto do coração selvagem, obra que inaugura a escritura de Clarice Lispector, é o título estudado por Cristina Ferreira Pinto como modelo ao romance de formação feminino. A obra narra a experiência de vida de Joana, primeira heroína clariciana, uma espécie de súpula matriarcal para todas as outras personagens postas em letras por Clarice.

Nádia Battella Gotlib, na biografia **Clarice, uma vida que se conta**, sintetiza os momentos formativos dessa narrativa:

[...] com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção de sua personagem Joana, acompanhando-a desde a infância até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de **mulher** e de **ser** a sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem. Nesse percurso, Joana passa por diferentes experiências de relações com o outro. A menina perde a mãe quando era ainda bem pequena. [...] Vive com o pai, que também morre. É difícil para Joana aceitar essa morte. Vive com os tios, e, em seguida, é mandada para um colégio. Sente-se atraída por um professor, depois pelo marido, depois por “um homem”, e, finalmente, parte em viagem, em busca de alguma “coisa” (Gotlib, 2009, p. 192, grifos da autora).

A abordagem sintética que a biógrafa de Clarice Lispector recorta do romance **Perto do coração selvagem** possibilita, nos moldes reformulados do

romance de formação por Cristina Ferreira Pinto, a adequação dessa narrativa ao romance de formação feminino.

O que cabe sinalizar neste ensaio, a partir do percurso de desenvolvimento de Joana, é o desfecho escolhido por Clarice Lispector para a integração de sua protagonista com seu interior, bem como uma possível abertura em sua obra, plena de significações.

O final do enredo sugere mais um aspecto dos romances de formação femininos, ou seja, ao invés do “*happy end*” tradicional, há indícios de uma viagem solitária. Não foi por acaso que o primeiro romance de Clarice Lispector tornou-se um marco na literatura brasileira, em 1994, ao enriquecê-la com um estilo novo na forma e no enredo, assim como na solução revolucionariamente feminina para o final da narrativa (Santos, 2006, p. 66).

Considerando o título do último capítulo de **Perto do coração selvagem**, “A viagem”, Lispector direciona o final do seu primeiro livro às águas: por meio de um navio Joana visualizará novos mundos. Tendo o mar como possibilidade de um novo desenvolvimento de vida, as palavras finais da primeira protagonista de Clarice a assemelham a um cavalo³. É assim que a última frase desse livro é pontuada: “[...] de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (Lispector, 1998a, p. 202).

O ponto final que encerra a consagrada estreia de Clarice Lispector às letras brasileiras não delimita o desenvolvimento atribuído à Joana. Fecha, sim, um ciclo formativo, e abre, por meio das metáforas recorrentes às águas do mar e do cavalo novo, possibilidades interpretativas ao leitor.⁴

Acolhendo a possibilidade de um novo patamar de vida, um novo tratamento formativo, em que a integração íntima compactue com a integração social, Clarice Lispector, após vinte e seis anos da publicação do seu primeiro livro, lança **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**,

3A figura de um cavalo é recorrente na obra de Clarice Lispector. Sua primeira protagonista, Joana, se iguala ao mamífero para firmar-se em novidade de vida, Lóri, a protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* usará da mesma iconografia para exemplificar o processo de desenvolvimento que vivenciará.

4“*No texto de Clarice é possível surpreender a mulher a deslocar-se, pouco a pouco, da passividade em que se viu historicamente atrelada. Ela não se deixa morrer nem se suicida. Muito ao contrário, caminha para a morte em permanente diálogo com esta. Vive uma relação tensionante com a vida em permanente estado de “pré-meditação da morte”, na feliz definição de Benedito Nunes*” (Vianna, 1999, p. 173).

romance que complementa **Perto do coração selvagem** como romance de formação feminina.

O caminho em direção à integração do EU, iniciado pela primeira protagonista de Clarice Lispector, vai ser seguido pelas personagens das obras seguintes. Estas vivem essencialmente os mesmos problemas e lutas de Joana, estabelecendo-se, assim, uma continuidade entre as diversas protagonistas. [...] O destino e o aprendizado de Joana se realizam afinal através de Lóri, protagonista de **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969), obra que complementa **Perto do coração selvagem** como *Bildungsroman*. Entretanto, Lóri não representa o fim da trajetória das personagens de Lispector. A continuidade ainda existe, e é indicada pela falta de um ponto final no texto de **Uma aprendizagem**, que, aliás, começa com uma vírgula (Pinto, 1990, p. 107).

Em Clarice Lispector, o desenvolvimento – a aprendizagem – é constante.

Em seu livro **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**, Ferreira Pinto considera que o destino de Joana, primeira heroína de Clarice Lispector, se consolidaria, de fato, por meio do desenvolvimento expresso na materialidade de **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Dessa forma, Loreley alcançaria o ponto ápice de sua formação, numa integração entre práxis e contemplação com o íntimo e social.

Onde termina o texto de **Perto do coração selvagem** recomeça a trajetória de Joana, com a promessa de realização pessoal e satisfação dos seus meios e expectativas. [...] O destino e o aprendizado de Joana se realizam afinal através de Lóri, protagonista de **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969), obra que complementa **Perto do coração selvagem** como *Bildungsroman* (Pinto, 1990, p. 107).

Ao discorrer a respeito da proposta de Cristina Ferreira Pinto da continuidade da aprendizagem da primeira heroína clariciana, Joana, desencadeada em Lóri, protagonista de **O livro dos prazeres**, Ligia Chiappini reivindica no trabalho de Ferreira Pinto a inserção de Macabéa nas análises da autora:

Aponta-se uma continuidade entre **Perto do coração selvagem**, **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** e **Água viva**, ápice do processo, mas essa leitura descarta

Macabéa: Por quê? Aí o fracasso volta? Macabéa não comparte da mesma busca empreendida pelas outras personagens, diz a autora. Pergunto: Macabéa não busca a libertação, porque busca a sobrevivência? [...] **A hora da estrela** poderia ser também romance de aprendizagem, enquanto também pode ser lido como tentativa de auto-descoberta (Chiappini, 2004, p. 262).

O excerto supracitado questiona o posicionamento de Cristina Ferreira Pinto quanto à abordagem que a autora faz do livro **A hora da estrela**. Faz-se necessária a transcrição de seu enfoque:

A personagem-narradora de **Água viva** completa a trajetória iniciada por Joana, realizando plenamente a capacidade de auto expressão e a integração do EU por que as protagonistas de Lispector lutam. Já **A hora da estrela** (1977) afasta-se da sequência estabelecida entre o primeiro romance e *Água viva*, pois a protagonista desse romance de 1977, Macabéa, **não comparte da mesma busca empreendida pelas outras personagens**. Entretanto, apresentam-se aqui temas recorrentes na obra de Lispector, como a incapacidade de auto expressão do Sujeito (Macabéa, Olímpico, o narrador), a luta (do narrador) para alcançá-la, e a relação homem-mulher, ainda uma relação em que a mulher é subordinada ao Outro (Pinto, 1990, p. 107, 108, grifo nosso).

Chiappini, ao analisar o posicionamento de Ferreira Pinto acerca das características concernentes à heroína de Lispector, Macabéa, encontra na nota de rodapé da produção da autora (o excerto acima de Cristina Ferreira Pinto é justamente uma nota de rodapé) um descuido de expressão que evidencia uma negação ao processo de aprendizagem recorrente à jovem alagoana de dezenove anos. Macabéa, como comum às personagens tensionadas na escritura de Clarice Lispector, procura transpor para além de si a fala que revigora a autoexpressão.

Ocorre que, com o atropelamento de sua personagem, “grávida de futuro”, ocasionado em **morte física**, a narrativa do livro de 1977 poderia ser incluída aos romances de formação incompletos, postulados por Cristina Ferreira Pinto em seu texto, como os de Lúcia Miguel Pereira, **Amanhecer** e, Raquel de Queiroz, **As três Marias**. Nesses títulos, as protagonistas de cada narrativa não conseguem romper com as barreiras a elas impostas, impelidas, conseqüentemente, ao fracasso e à marginalização.

Lúcia Pires atém-se às articulações criadas por Clarice no que tange à construção de suas heroínas: Joana, Virgínia, Lucrecia, G.H, Lóri, Macabéa e Ângela Pralini. Cabe transcrever o longo parágrafo da crítica acerca desse elo entre as personagens de Clarice Lispector:

Joana, Virginia e Lucrecia se equiparam no verdor de uma juventude rebelde, insubmissa e, acima de tudo, incapaz de se relacionar satisfatoriamente com o outro. Das três, Joana é a que agita essa bandeira com maior veemência, e com maior veneno também. G.H. está um passo à frente de Joana e suas camaradas Virgínia e Lucrecia. G.H. ainda é rebelde, mas aprende a vitória da submissão ao que é mais forte e abrangente do que ela própria, mesmo que o encontre dentro de si, num mergulho em queda livre em seus abismos, para a partir da matéria primitiva aí encontrada ser capaz de reconhecer-se no outro. Lóri é quem concretiza o encontro com o outro, um encontro amoroso, e bastaria isso para torná-la capital na obra de Clarice Lispector. Lóri é o resultado da persistência de Joana e de G.H. em continuarem e se superar. Macabéa e Ângela Pralini já são criaturas de uma outra dimensão. Indissociáveis de seus narradores, elas representam, na verdade, a união que Lóri conquistara. Já não são personagens femininas pura e simplesmente, são andróginos com suas contrapartes masculinas. O percurso da mulher no romance de Clarice Lispector termina com Lóri (Pires, 2006, p. 116, 117).

Considerando **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** como um romance de formação feminino, no qual o desenvolvimento de sua protagonista Loreley se fará numa possível alusão à Joana, heroína de **Perto do coração selvagem**, cabe examinar as vivências daquela no processo literário formativo de Clarice Lispector.

O livro dos prazeres tem seu início marcado por uma vírgula e a flexão verbal no gerúndio. “, estando tão ocupada...” (Lispector, 1998b, p. 13). Marcação virgular que indica o fato de a história ter sido iniciada antes mesmo de o texto ser materializado. Vírgula que – em meio a tantos significados simbólicos – assume, se conectada ao pensamento de Ferreira Pinto, a continuidade do processo de formação de Joana.

Por sua vez, o verbo em sua flexão no gerúndio marca a ação, logo no início da narrativa, da personagem Loreley: um movimento que pressupõe um determinado grau de ação não finalizada, em andamento, em **desenvolvimento**, “estando”. É o percurso da heroína que se anuncia imediatamente na primeira palavra do romance **Uma aprendizagem**. Já a

marcação pontuada por uma vírgula possibilita, também, a compreensão de que, nos moldes da literatura de formação feminina, o desenvolvimento se pautará na idade adulta da heroína e não na infância, como é recorrente no modelo tradicional do *Bildungsroman*.

Outra diferença da literatura formativa feminina, se cotejada com o paradigma de Goethe, é que, na tradição,

o desenvolvimento do personagem é linear (em contraponto), a protagonista feminina apresenta um movimento circular, uma vez que o amadurecimento é feito por intermédio de epifanias, ou seja, de momentos de iluminação que fazem com que a mulher avance e recue, assim como os elementos da natureza, aos quais o feminino é comparado, uma vez que está sujeito às influências da lua, assim como as marés dos oceanos e as etapas do plantio da terra e colheita da lavoura (Santos, 2006, p. 71).

Observa-se que a protagonista de **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** é lunar. A noite, bem como as águas, são metáforas recorrentes ao processo de formação de Loreley. Durante seu processo de aprendizagem, isto é, no decorrer de sua evolução progressiva de “mulher que caminha, corajosamente, da dor ao prazer” (Gotlib, 2009, p. 491), os percursos condizentes à natureza, supramencionados, conferem à Lóri a possibilidade de se esvaziar do medo de viver e encarar uma nova realidade pautada no prazer físico e intelectual.

Dessa forma, as observações tecidas por Terezinha Goreti Rodrigues dos Santos acerca das epifanias e influências da natureza referentes ao desenvolvimento de Loreley fazem coro às pesquisas que reconhecem a obra **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** como exemplo, bem-sucedido, de romance de formação feminino. Ocorrência lídima de aceitação cotejada às pesquisas de estudiosos que delegam autonomia à reformulação do *Bildungsroman*, a exemplo de Mikhail Bakhtin, Wilma Maas e Cristina Ferreira Pinto.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CHIAPPINI, Lygia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Org. Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2007.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.

QUINTALE NETO, Flavio. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo: Humanitas, n. 9, p. 185-205, Dez. 2005. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/7370>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

SANTOS, Terezinha Goreti Rodrigues dos. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres como bildungsroman*. Brasília: UNB, 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: O jogo dramático da relação homem/mulher na literatura*. Niterói: EDUFF, 1999.

VESTÍGIOS DO IMPOSSÍVEL: A AIDS NAS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU

Raul Ignacio Valdivia Arriagada¹

RESUMO: Discute-se neste texto o gênero narrativo crônica, tendo como tema a aids nas crônicas jornalísticas de Caio Fernando Abreu publicadas nos jornais O Estado de S. Paulo e Zero Hora nas décadas de 1980 e 1990, e posteriormente reunidas nas coletâneas *Pequenas epifanias* (2006) e *A vida gritando nos cantos* (2012). O interesse pelo estudo das crônicas desse autor surgiu pela sua peculiaridade. Em 1994 Caio Fernando Abreu foi diagnosticado soropositivo e revelou o fato ao seu público leitor numa sequência de três crônicas emblemáticas intituladas “Cartas para além dos muros”, publicadas originalmente em O Estado de S. Paulo. A partir daí o escritor faria de sua crônica quinzenal uma espécie de cruzada literária contra a aids. Por meio da palavra lutaria contra a doença e a desmistificaria relatando fatos, e falando de si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica. Aids. Caio Fernando Abreu. Literatura.

ABSTRACT: This article discusses the narrative genre of chronicle, themed with AIDS in the journalistic writings of Caio Fernando Abreu published in the newspapers O Estado de S. Paulo and Zero Hora in the 1980s and 1990s, and later collected in the compilations *Pequenas epifanias* (2006) and *A vida gritando nos cantos* (2012). The interest in the study of the chronicles of this author arose because of its peculiarity. In 1994 Caio Fernando Abreu was diagnosed HIV-positive and revealed the fact to his readers in a sequence of three emblematic chronicles entitled “Cartas para além dos muros” (“Letters beyond the walls”), originally published in O Estado de São Paulo. From there the writer would make of his biweekly chronicle a kind of literary crusade against AIDS. By writing, he would fight against the disease and demystify it by reporting facts, and talking about himself.

KEYWORDS: Chronicle. AIDS. Caio Fernando Abreu.

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie

Caio Fernando Abreu, a crônica intimista dos anos 1980 e 1990

As palavras salvam nossa vida, às vezes.

Neil Gaiman

Caio Fernando Abreu não foi sempre cronista. Antes de chegar à crônica, ainda na juventude, escreveu seu primeiro romance – *Limite branco* (escrito em 1967 e publicado em 1971) – e, depois, se dedicaria ao que seria seu terreno mais fértil: seus contos. A escrita e a habilidade nas expressões artísticas são inatas no autor. Nasceu em 12 de setembro de 1948 e desde pequeno, filho de uma professora, D. Nair, foi um bom leitor e na escola começou a desenvolver a escrita em redações e contos. De tarde, em casa, com o irmão caçula e outros amigos, elaboravam peças de teatro ou espetáculos de circo repletos de aventuras. Menino inteligente, vivaz e criativo, participou de um concurso de contos na sua pequena cidade de Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul, ganhando o primeiro lugar.

Jovem, em Porto Alegre, fez o vestibular no curso de Letras e foi aprovado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mas, muito atraído pelas artes, participava mais dos eventos culturais da cidade que do curso. Aproximou-se do teatro e este lhe abriu as portas para a expressão do seu talento. Atento aos rumos que a literatura brasileira tomava, participou de alguns eventos literários e tomou parte em antologias que visavam revelar os novos talentos do país daquele período. Em 1970, por exemplo, participou da antologia de escritores gaúchos *Roda de fogo*; e durante toda essa década integraria outras em paralelo à construção de sua própria obra literária. Por causa disso, viajou constantemente ao Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, para participar de debates em meios universitários e literários. Caio começou a se tornar conhecido pouco a pouco. Em Porto Alegre, era alguém com certa notoriedade no circuito artístico, sempre rodeado de amigos. Foi ali que Caio conseguiu emprego no jornal *Zero Hora* como copidesque. E esse fato é interessante, pois, ainda que mais tarde o autor se tornasse reconhecido escritor, continuaria sempre ligado à vida jornalística, como cronista ou crítico de arte, já que, como ele

mesmo reconheceu, no Brasil não se pode viver unicamente da literatura. E seriam justamente seus textos jornalísticos que o tornarim tão famoso como suas obras literárias. Em São Paulo, nas décadas de 1970 e 1980, além de publicar suas crônicas no jornal *O Estado de S. Paulo*, ele transitaria por muitas revistas: *Veja*, *Pop*, *Nova*, *Gallery Around*, *A-Z*. Algumas delas há muito tempo deixaram de circular.

No começo da década de 1970 Caio trabalha no *Zero Hora*, e em suas horas livres dedica-se a escrever e a participar de concursos. Vence alguns. Como já se comentou, viaja muito para participar em concursos e debates literários, e justamente nesses debates conhece escritores que se tornarão amigos por toda sua vida: Hilda Hilst é uma delas, e com a qual chegará inclusive a morar em sua chácara, em Campinas, quando ele teve problemas com a ditadura. Na mesma época, Caio conclui o livro de contos *O ovo apunhalado* que teve prefácio assinado por Lygia Fagundes Telles. Jeanne Callegari, que escreveu a biografia de Caio, percebe que “o prefácio, assinado por Lygia Fagundes Telles, mostra o quanto o escritor já era estimado e admirado nos altos meios literários do país. Lygia o chama de ‘escritor da paixão’[...]” (Callegari, 2008, p.59). Na dissertação de mestrado *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*, Bruno Souza Leal destaca que “Caio Fernando Abreu tem a temática urbana, a vivência de uma época à qual se busca incorporar/retrabalhar via literatura, o exercício da narrativa curta” (Leal, 2002, p.11). O conto, de fato, o destacará como grande escritor.

Contudo, Caio ainda não é o cronista que o país acompanharia na sua coluna semanal do *Estadão*. O escritor por essa época saiu do país. Ficou uma temporada na Europa, particularmente em Londres. Em entrevista concedida à revista *Mix Magazine* em 1995 contaria sobre essa experiência:

Eu havia morado na Europa, a primeira vez em 73, e foi uma coisa assim bem cadela. Lavei pratos na Suécia, morei num *squatt* [moradias invadidas por imigrantes] em Amsterdã, depois passei dois anos em Londres também cadelhando [*sic*], lavando pratos, fazendo *cleanings*, trabalhando como modelo (Barra, 1995, p.60).

Acabou voltando ao Brasil sem dinheiro e sem saber muito bem que rumo dar à sua vida. Diante desse quadro, retomou sua carreira literária.

Fora a depressão que sentia, lamentava o quadro sócio-político brasileiro daquele momento, que limitava demais as expressões artísticas por meio da censura e perseguição política. Em 1976, em Porto Alegre, a convite do jornalista e editor Juarez Fonseca, que queria lançar uma revista independente, nos moldes do *Pasquim*, Caio foi chamado a participar. A revista que seria lançada era *Paralelo*, mas não sobreviveu ao segundo número. Contudo, o fato merece registro porque foi nessa publicação que nasce o cronista Caio Fernando Abreu. Jeanne Callegari relata:

Dois meses antes da [sic] revista sair, Juarez pediu a Caio que entregasse uma crônica para o primeiro número [...]. Ele teria uma página só para ele, poderia escrever o que quisesse, um luxo. Mas Caio estava deprimido, sem ideias, sem dinheiro [...], ainda não totalmente recuperado da experiência europeia. Por dois meses, ele esperou que alguma ideia aparecesse, alguma coisa bonita para oferecer aos leitores. Findo o prazo, porém, ele não estava melhor que antes, e nem as inspirações brotavam com mais facilidade. O jeito foi então escrever uma crônica falando exatamente desses sentimentos escuros que ele sentia, sem esconder nem maquiar nada [...] (CALLEGARI, 2008, p.73-74).

A crônica ressaltava justamente temas como o difícil quadro social e político que assolava o Brasil e questões como revolução sexual e a solidão que ele sente ao chegar em casa sozinho. Como se vê, o autor assume uma postura ousada ao incluir nesses temas uma fragilidade sua. No entanto, essa sinceridade e entrega lhe conferiria um título que sempre rejeitaria: o de porta-voz da geração dos anos 70.

Na década de 1980 Caio se instala em São Paulo e faz parte da primeira equipe de jornalistas do recém-lançado “Caderno 2”, o suplemento cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*. No “Caderno 2”, Caio “vai fazer o que sabe: crítica cultural, cinema, literatura, música [...]; pela primeira vez, o sisudo diário recebia jovens para fazer um caderno do tipo, e o editor é Luiz Fernando Emediato [...], amigo dos tempos de ditadura e jornais nanicos” (CALLEGARI, 2008, p. 130-131). Em paralelo ao emprego no jornal, Caio continua sua carreira de escritor e de dramaturgo. Nessa época é levada aos palcos sua peça *A maldição do vale negro*, que ganharia o Prêmio Molière de

teatro, em 1989. Ainda na mesma década, graças à amizade com a jornalista Paula Dip, ingressa na redação da badalada revista *Gallery Around* (que posteriormente se chamaria *Around* e depois *A-Z*). Participam como colaboradores da revista destacados jornalistas, artistas e escritores como Antonio Bivar, Guto Lacaz e J. R. Duran. Na *Around*, Caio chegou a ser editor, ocupando o posto da Paula Dip quando ela foi para Londres trabalhar na BBC.

A relação com o jornal é de amor e ódio. Se, por um lado, Caio tem a chance de participar ativamente do cenário artístico e cultural da cidade de São Paulo; por outro, é totalmente avesso a prazos de entrega das matérias. “O jornalismo me vampirizou”, declararia numa entrevista ao *Jornal da Tarde*, em outubro de 1994. Essa relação conturbada jamais seria sanada. O autor sempre disse abertamente que se sujeitava a trabalhar em jornais e revistas para poder pagar as contas, já que era impossível viver do seu trabalho unicamente como escritor. Por outro lado, é inegável a projeção que o jornal lhe dava como articulista e cronista, escrevendo ora para o *Estadão*, ora para o *Zero Hora* e em publicações mensais como a citada *Around*, a *Sui Generis* e outras. E, para arrematar, a intensidade e riqueza de suas crônicas lhe renderam *Pequenas epifanias* – uma seleção de seus textos publicados no jornal e que ele selecionou pessoalmente. Postumamente, muitas de suas crônicas foram reunidas em edições especiais como *Caio 3D* e a antologia *A vida gritando nos cantos*, confirmando seu talento como cronista e escritor.

Análise da crônica “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”.

Caio estava em Paris quando conheceu João, protagonista da sua crônica publicada em 15 de maio de 1994 em *O Estado de S. Paulo*. O nome da Cidade-Luz em negrito reforça o local onde ocorre o fato narrado, mas a “história real de João” naquela de década de 1990 poderia haver acontecido em qualquer lugar do mundo, inclusive no Brasil.

É curioso notar que foi justamente ao voltar dessa estadia na Europa que Caio fez o exame e constatou que era soropositivo. Ao contar para o leitor o caso de João, Caio procura fazer o que assumiria abertamente após o

seu exame de HIV dar resultado positivo: falar da aids denunciando o cruel mecanismo que ela aciona nas pessoas, tanto nos soropositivos como naqueles que com eles convivem.

Caio, como cronista, também evita cair no senso comum daquele período: o das histórias de pessoas com aids, vastamente divulgado pela mídia impressa. Essa questão foi amplamente pesquisada e depois publicada pelo professor Marcelo Secron Bessa em seu livro *Os perigosos – Autobiografias e AIDS* (2002). Segundo Bessa, ao pesquisar a literatura sobre a aids constatou que a mídia impressa, no Brasil, imprimiu desde o começo um apelo dramático, folhetinesco, ao revelar o drama dos homossexuais soropositivos e de seus familiares:

[...] o que destaco desse estilo é a utilização paulatina das histórias de pessoas com AIDS, que, no início, basicamente relatavam a morte e, posteriormente, a experiência da doença. Na verdade, parece um processo de mão dupla: por um lado, há a intenção de despertar a curiosidade no público-leitor, vender revistas por reportagens um tanto sensacionalistas; por outro, uma vontade do público em ler aquelas histórias (afinal, naquela época, em meados da década de 80, poucos conheciam alguém com AIDS, ou tinham visto um). E a fórmula deu certo (Bessa, 2002, p. 38).

Ainda que a citação mencione a década de 80, esse tipo de reportagem veiculada e lida em jornais e revistas semanais se alastrou por toda a década de 90, tendo seu auge na reportagem de capa com Cazuzza na revista *Veja* (1989).

Caio Fernando Abreu era totalmente avesso a esse tipo de narrativa que chegou a surgir até em livros como depoimentos, sem ter nenhum traço literário apurado e muitos deles mal escritos. Ao tratar do tema da aids em sua obra literária - nos contos *Dama da noite* (1988), *Depois de agosto* (1995) e no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), por exemplo - Caio preferiu o “caráter bastante metafórico ou alegórico” (Bessa, 2002, p. 262). Por isso, surpreende a crônica “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”, por abordar o tema da aids de uma forma direta, *quase* ao gosto do público leitor daquele período que, como pertinentemente citou Marcelo Secron Bessa, era um público leitor *voyeur*, ou seja, a sua curiosidade ia bem além de saber que

determinada pessoa contraiu o vírus, mas, saber *como* pegou o vírus, que tipo de vida tinha, enfim, o que ele(a) gostava de fazer sexualmente. Jornais e revistas cientes disso exploraram ao máximo essa vertente.

Caio, como já mencionamos, conta o drama de João para lutar contra o preconceito. Mas a crônica apresenta ricos argumentos: o primeiro, o *pathos*. Há uma evidente simpatia e sintonia entre o narrador da crônica (o próprio Caio) e o garçom brasileiro, João. A história de João, marcada pelo drama de ter seu companheiro soropositivo numa situação limite que atinge os dois, emocionou o cronista. Num primeiro momento - que não aparece na crônica, mas sabemos que ocorreu - Caio é a plateia de João, que lhe conta sua vida: “caímos nesse poço inevitável: histórias pessoais”. Cria-se aí o vínculo. Caio, de algum modo, é tocado pelo drama do rapaz: negro, homossexual, brasileiro, pobre. A história merece ser contada, pois é “real”, e além de ser o drama de João, também o é de seu companheiro Christian e sua mãe judia, que chega para saber do filho e descobre muito mais: é soropositivo, homossexual e tem um namorado negro.

Ainda que os ingredientes estejam aí, prontos para elaborar uma crônica sensacionalista, Caio consegue narrar a história de João de uma forma madura, sem pieguice nem histeria. Contudo, a crônica nos leva a outras reflexões que merecem nossa atenção. O primeiro, aceitar o acontecimento narrado como sendo verdadeiro. Terá existido, realmente, esse tal João? E sua história, seria inventada para que o autor discorresse sobre aids e preconceito? Vejamos, o autor dá pistas de que sua crônica está baseada em fatos reais. Observa-se a primeira delas quando ele destaca em negrito o nome de Paris, cidade onde o autor supostamente está e de lá escreve mandando sua crônica para o jornal. Segundo, escreve em primeira pessoa: “Eu jantava com amigos quando o garçom me chamou a atenção”. O escrever em primeira pessoa encerra em si um tom de verdade, de testemunho fiel do que viu e ouviu. E, terceiro, o autor repete intencionalmente a palavra “real”, para sugerir que sua história não é fictícia: “O que importa é a história *real* de João. Dura, *real*, presente” [o destaque é meu]. Somos assim conduzidos pelo drama de João, admitindo por meio desses recursos que tudo o que está ali escrito é verídico.

A história de abnegação de João, por amor ao seu companheiro, o árduo trabalho em vários turnos para arcar com as despesas da casa e sofrer a rejeição da mãe judia de Christian, seu companheiro, comovem. Caio tenta explicar a dureza daquela senhora “de 74 anos que sofreu durante a guerra”, mas o papel de vilão da história recai inevitavelmente sobre ela. O fato de ela nem sequer tocar nas flores e comida que João traz para casa a torna antipática e inflexível para os leitores brasileiros. Caio sugere a João que a leve a assistir ao filme *Filadélfia*, talvez isso a faça refletir e mudar de comportamento em relação a ele e ao filho doente. A saída que o Caio oferece é simpática, mas parece que pouco eficaz – ou ingênua - uma vez que um dos medos do ser humano é, justamente, a ameaça que o seu semelhante oferece.

Em *O mal-estar na cultura* (1930), Sigmund Freud nos diz que o ser humano sofre com três ameaças à sua existência: a primeira está nele mesmo e é inexorável, as doenças que enfraquecem o seu corpo, a chegada da velhice e a morte; a segunda, a força da Natureza mediante a qual também não pode fazer nada, e demonstra sua pequenez ao ver-se vítima de catástrofes naturais; e a terceira, que está sob seu controle e contra a qual pode lutar: o outro. Assim, se o ser humano nada pode fazer para deter as duas primeiras, contra a terceira pode se munir e combater: toda a ameaça provocada pelo seu semelhante. Freud vai mais longe, e dá luzes ao que se refere à condição da mãe de Christian e sua desconfiança sobre João: o sofrimento maior do ser humano está no mandamento imposto “Amar o próximo como a ti mesmo”. O sofrimento está em compreender, obedecer e vivenciar um mandamento que em si é complexo e contraditório: como se pode amar aquele que nos ameaça, nos rouba, oprime e subjuga e que pode nos matar? A ameaça que o outro significa estabelece e reforça preconceitos.

O preconceito da mãe de Christian justifica-se pela desconfiança e medo que João oferece. Agravado ainda mais pela aids do filho. Superar o preconceito (medo e ameaça) é uma tarefa longa que compreende um grande esforço, por isso a sugestão de Caio de que João leve a velha senhora a assistir *Filadélfia* é simplória. O processo de desarmar-se é mais complexo.

A situação apresentada na crônica oferece mais sobre a condição humana, levantada pela velha senhora do que pelo drama da aids, ainda que

seja este o estopim para o debate. Não há respostas para as questões levantadas acima, pois na condição de seres humanos, veremos o outro uma ameaça à nossa segurança.

Finalmente, o título da crônica proporciona um ar de leveza a uma história densa e dura. O “negro amor” se refere à canção homônima cantada por Gal Costa na década de 1970, - “Negro amor” (1977) é uma versão em português feita por Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti do sucesso de Bob Dylan “It’s all over now baby blue” - e aqui faz um jogo com a negritude de João; e, “ao som de Bruce Springsteen” se refere literalmente à canção “Streets of Philadelphia” canção título do filme *Filadélfia* (1993) do cineasta Jonathan Demme, que é citado na crônica – um filme sobre aids e injustiça social, como a situação vivida por Christian e João na vida real. A canção “Streets of Philadelphia” de Bruce Springsteen não é apenas um “tema de filme”. Na composição, Springsteen escreve em primeira pessoa na pele de um soropositivo, descrevendo de maneira poética e emotiva o processo de deterioração provocado pelo HIV: “I was unrecognizable to myself/ I saw my reflection in a window I didn’t know my own face” (Springsteen, 1994) [Eu fiquei irreconhecível para mim mesmo/ Vi meu reflexo numa janela e não conheci meu próprio rosto - em tradução livre]. O título também revela o amplo conhecimento musical que Caio tinha nessa área. Paula Dip escreve em seu livro *Para sempre teu, Caio F.* (2009) que “Caio não vivia sem música [...]. Cada período de sua vida tinha canções pontuais. [...] colecionava discos, estava sempre na crista da vanguarda musical. [...] Ficava atento ao que acontecia na cena musical, e essa dedicação está presente em sua obra” (DIP, 2009, p. 97). O fato é confirmado pelas várias resenhas musicais assinadas pelo autor no “Caderno 2” do *Estadão*, em muitas oportunidades.



Pôster do filme "Filadélfia" (1993). Fonte: www.allocine.fr/film/fichefilm-9432/photos/

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D, o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Planeta/DeAgostini, 1990.

BARRA, Guto. Entrevista a Caio Fernando Abreu. In *Mix Magazine*. São Paulo: Arte Digital. Número 1/ano 1, fevereiro de 1995. pp. 4-7.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos, autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ABIA, 2002.

CALLEGARI, Jeanne. Caio Fernando Abreu, inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.

DIP, Paula. Para sempre teu, Caio F. - cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

FILADELFIA (Philadelphia) [filme]. Direção: Jonathan Demme. EUA, TriStar/Columbia, 1993. 125 min., cor, DVD.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SPRINGSTEEN, Bruce. Streets of Philadelphia. In *Bruce Springsteen collection: 1973-2012*, CD Sony Music, 2013.

* Extraído da Tese de Doutorado defendida no curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo.

METALINGUAGEM NA CRÔNICA HILSTIANA “CRONISTA: FILHO DE CRONOS COM ISHTAR”

Aline Pires de Moraes¹

RESUMO: Hilda Hilst é considerada uma das mais importantes vozes da literatura brasileira contemporânea. Ao longo de sua empreitada literária erigiu um vasto retrato da sociedade brasileira contemporânea e sua subjetividade. Neste trabalho, nosso olhar se volta para as crônicas da autora, publicadas na coletânea *Cascos e Carícias* perscrutando o fazer metacrônico presente na sua produção crônística. Busca-se neste trabalho mostrar de que maneira a autora usa traços metanarrativos na produção de suas crônicas, em especial na crônica “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”. Ademais, o trabalho anela discutir ainda de que modo a autora desconstrói a conceituação tradicional cristalizada para o gênero crônica objetivando erigir um conceito moderno que rompe com paradigmas instaurados. Desse modo, este trabalho tecerá análises da crônica selecionada buscando mostrar de que maneira Hilst usa o espaço do jornal para tratar do seu próprio fazer literário.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem; Hilda Hilst; Crônica.

ABSTRACT: Hilda Hilst is considered one of the most important voices of contemporary brazilian literature. Throughout his literary endeavor he erected a vast portrait of contemporary brazilian society and its subjectivity. In this work, our perspective turns to the author's chronicles, published in the collection *Cascos e Carícias*, looking at the metachronic present present in its chronic production. This work aims to show how the author uses metanarrative traces in the production of her chronicles, especially in the chronicle "Chronicler: son of Cronos with Ishtar". In addition, the paper also discusses how the author deconstructs the traditional conceptualization crystallized for the chronic genre in order to erect a modern concept that breaks with established paradigms. In this way, this work will weave analyzes of the selected chronicle trying to show how Hilst uses the space of the newspaper to deal with his own literary work.

KEY-WORDS: Metalanguage; Hilda Hilst; Chronic.

¹ Professora no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Mato Grosso, Doutoranda na Universidade do Estado do Mato Grosso.

Registro do circunstancial, como destaca Jorge de Sá, a crônica transita entre o jornalismo e a literatura e entre as duas esferas cria liames tênues que a colocam em posição distinta do texto jornalístico, mesmo se aproveitando de aspectos comuns a este gênero. Ainda que seja um texto produzido no e para o jornal, a crônica não visa informar, seu objetivo (explícito ou não) é ir além do mero comentário diário acerca de fatos noticiados, ultrapassando a banalização dos acontecimentos e alçando sua universalização, conquanto sua temática se aproveite do *fait divers* e daquilo que muitas vezes é considerado corriqueiro.

Assim, a essencialidade da crônica está em recriar o cotidiano, utilizando-se do imaginário, que se realiza no influxo das impressões do cronista, ao mesclar em seu texto outros gêneros tais como o conto, o ensaio ou a poesia.

Antonio Candido (1992, p. 13), ao discutir uma caracterização para a crônica, diz que essa não se qualifica como um gênero maior. Segundo ele, a abordagem dos temas nas crônicas tem organização ao que tudo indica solta, perpassando sobre a mesma “um ar de coisa sem necessidade”, no entanto fascina, pois aborda comumente o cotidiano. A linguagem coloquial aproxima o texto do leitor e dá um timbre de humanidade ao relato, o autor muitas vezes usa o humor e afasta-se da seriedade para, por meio da leveza, encantar e conquistar quem o lê.

É ainda Candido quem a seguir (1992, p. 14) aponta que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, donde notarmos que consegue revelar grandiosidade no miúdo, no singular e no inesperado e, pela aproximação com o cotidiano, promover “a quebra do monumental e da ênfase”. E daí Cândido assegurar também que a crônica gera comunhão, instituindo um elo entre os autores “acima da sua singularidade e das suas diferenças”. Dessa maneira, os autores possuem uma dupla colaboração, ou seja, uma coletiva, na comunidade de autores, e outra na sua expressão pessoal.

Por fim, outorga à crônica (1992, p. 19) uma maneira característica de promover um aprendizado divertido, instituindo-a como “veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”.

Caracterizando-se a crônica como sendo “jornalismo e literatura”, as composições de tal gênero produzidas por Hilda Hilst privilegiam o uso poético da palavra dando voz a um narrador que pelo exercício crítico do dizer reflete sobre a sociedade e sobre a condição humana buscando representar num espaço, que é seu, uma realidade que lhe é própria.

Por meio de uma escrita de crônicas que apontava para um trabalho metalinguístico, a cronista do *Caderno C* buscou explicitar seu grande descontentamento frente ao fato de se viver literariamente à margem, uma vez que mesmo com tão variada produção não alcançou um número grande de leitores e não foi reconhecidamente uma escritora canônica

Seu processo de escritura contempla traços metalinguísticos e irônicos que fogem do jogo lúdico a que se propõem alguns autores cronistas e instauram reflexões relevantes seja sobre a condição humana, sobre a condição da cultura, a condição do escritor brasileiro, ou até mesmo para investigar o abismo existente entre seus textos e os leitores, fazendo de suas crônicas meio de reflexão acerca da função do escritor em um mundo dominado pela mídia e pela cultura de massas.

O prefixo de origem grega *metá* aponta, dentre outras significações, para o sentido de reflexão, posteridade, além, transcendência. Assim, etimologicamente a palavra metalinguagem pode ser definida, portanto, como linguagem que reflete sobre si própria e à medida que o faz, ultrapassa-se. Roman Jakobson, em artigo publicado em 1960, ao estudar as características da comunicação verbal escreveu sobre a metalinguagem e de acordo com os diferentes fatores que compõem o processo linguístico (remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código) estabeleceu as funções predominantes da linguagem. Dentre estas encontra-se a metalinguística, definida por ele como linguagem que fala da linguagem, discurso que focaliza o código lexical do idioma (JAKOBSON, 1960).

Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é relevante somente para os estudos científicos e literários, mas exerce uma função relevante também em nossa linguagem cotidiana. O linguista mostra, como exemplo, expressões que usamos quando precisamos confirmar se os envolvidos no processo comunicativo estão fazendo uso do mesmo código: entende o quero dizer? Como assim? Você pode explicar melhor? Nessas situações, há uma reflexão sobre o próprio código usado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo.

A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O escritor, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor a gênese de sua escrita, compartilhando com ele seu processo criativo. Sobre isso, já escreveu Cortázar, ao tratar da poesia de Octavio Paz ao afirmar que muitas das poesias atuais têm como tema a sua própria gênese; “o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?² ” (CORTÁZAR, 1999, p. 194). Desse modo, o texto predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43).

Outro autor afeito a buscar na metalinguagem assunto para sua escrita foi Machado de Assis que no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* relata já no início da narrativa os passos e as decisões de sua narração e desnuda ao leitor a organização do romance.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria

² A afirmação de Cortázar aqui refere-se à poesia, mas enquadra-se bem nas produções literárias contemporâneas de uma maneira geral, sejam elas romances, novelas, contos ou crônicas, como é o caso de Hilda Hilst.

assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco (ASSIS, 1997, p. 13).

O emprego da linguagem autorreflexiva como recurso que instaura o discurso autoral, coloca-nos frente a questões que colaboram para a compreensão de problemas que dizem respeito à ideia que um determinado autor ou uma época tem da literatura ou de um gênero. Ademais, a metalinguagem literária revela-nos também a atitude do autor frente a seu leitor e nos oportuniza conhecer concepções e valores gerais desse mesmo autor (seus posicionamentos políticos e ideológicos, por exemplo), demonstrados de maneira explícita ou então por meio de processos retóricos como a ironia ou a polêmica.

É válido apontar aqui que no século XX eclode a crise da representatividade na arte e o caráter metalinguístico se torna um dos aspectos significativos de todas as manifestações artísticas, visto que, em nossa era, a concepção de arte não é mais a de sentimento e expressão, mas sim a de consciência e construção. Daí a presença, na contemporaneidade, de uma ficção que

[...] se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo do contar. Uma ficção que, por isso mesmo, inventa ou retoma ao passado (é o caso da volta à moda do narrador onisciente intruso no século XX) técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real. (LEITE, 1985, p.85)

E para essa ideia de produção de arte sob a concepção de tomada de consciência e construção nos acena a obra cronística hilstiana. *Em Cascos e Carícias* a autora trata de literatura e dos múltiplos papéis do escritor na tarefa de pensar a sociedade.

A tentativa de tentar caracterizar metalinguisticamente o gênero em que trabalha é reforçado na colaboração jornalística “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, em que Hilda Hilst aponta especificidades de suas produções cronísticas marcadas sempre por muito humor e leveza. Vejamos:

CRONISTA: FILHO DE CRONOS COM ISHTAR

Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que eu fui de séria nos meus textos nestes quarenta e três anos de escritora! Tão séria que o meu querido amigo, jornalista e crítico, José Castello, escreveu que eu provoço a fuga insana, isto é, o cara começa a me ler e sai correndo pro funil do infinito. Tão séria que provoço o pânico... Já pensaram, a cada segunda – feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? Já pensaram o que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer (ainda bem que não é apodrecer e depois morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse pedaço), tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo mais de alguém, tu é hóspede do tempo, negão, já pensou como vai ser o não-ser? Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (há belas exceções, como Bertrand Russel fazendo comício aos noventa, mas tu não é o Bertrand Russel). Até o Sartre, gente, inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão... Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também ter aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. Mas quem é que vocês conhecem que pensa? As mães que nos colocaram no planeta pensaram? Na hora de revirá os óinho ninguém pensa. Só seria justificável parir se o teu pimpolho fosse imortal e vivesse à mão direita Daquele. Mas o teu pimpolho também vai morrer e apodrecer não sem antes passar por todos os horrores do planeta. Tá jogando fora o jornal, benzinho? Então vamos brincar de inventar uma nova semântica:

Semântica - Antologia do sêmen

Solipsismo – Psiquismo solitário

Hipérbole – Bola grande

Xenofobia – Fobia de Xenos

Ligadura – Liga das Senhoras Católicas

Ânulo - Filete colocado por sob o bocel da cornija do capitel dórico

Bocel – Corruptel de boçal

Ânus – Pronúncia errada de anus (aves da família dos cuculídeos)

Ku – Lua em finlandês

Cou (Pronuncia-se cu) – Pescoço em francês

Hipocampo – Campo de hipismo

Proclamas – Alvorço de amas

Misantropia – Entropia do Méson Mi

Democracia – Poder do demo

Paradoxo – Oxiúros em estado de repouso (parado)

República – Ré muito manjada

Bom dia, leitor! Tá contente?

Contente – Filho do ente do Heidegger (informe-se) com Cohn-Bendit (informe-se)

(domingo, 13 de setembro de 1993)
(HILST, 2007, p.116-118)

O título da crônica já brinca com a etimologia do termo cronista, que advém da concepção de *chronos* com o sufixo -ista, (segundo o dicionário etimológico o termo é derivado do grego *khrónos+ista*) denotando aquele que produz e narra os fatos cronologicamente, que escreve crônicas. Assim, já no título sugere-se que a crônica tratará de si mesma, no entanto, Hilda vai além do trocadilho mito-etimológico.

O tom da crônica não é só o da indignação presente na introdução do texto, mas o da explicação que permeia toda a narrativa em tentar explicar o modo como a leveza e o humor se tornaram o tom de uma escrita que ousou tratar de temas sérios sem recorrer à boçalidade. E o narrador hilstiano delinea, então, já na introdução, a vertente humorística sob a qual seus textos são construídos, deixando claro que tipo de humor é ali instituído aquele radicalmente partidário da indignação e da revolta: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade”, diz a autora ao iniciar o texto numa clara e direta tentativa de apresentar a concepção de humor que norteia seus escritos.

Em *Cartas de um sedutor*, a personagem denominada Leocádia sinalizava uma escrita que não atenderia à seriedade a que o narrador da crônica faz menção. Nas primeiras linhas do conto “Bestera”, a apresentação de Leocádia, como que se confunde, e já foi observado, com uma imagem que da sua própria criadora podemos traçar:

Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo. Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada. (HILST, 2014, p. 180)

Em certa medida, há possibilidade de descrever Leocádia com os mesmos adjetivos empregados por Cristiano Diniz para caracterizar os aspectos da personalidade de Hilda Hilst: “dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e ‘louca’” (DINIZ, 2013, p. 5) Seria errôneo, obviamente, promover uma identificação total entre uma pessoa de carne e osso e uma personagem ficcional erigida por palavras, no entanto, na medida em que a imagem pública de uma pessoa é feita de matéria imagética e verbal, essa identificação se torna mais razoável, daí entendermos que o humor que caracterizou a persona hilstiana, também fizesse parte da constituição de seus personagens e aparecesse também na voz de seus narradores.

O humor, efetivamente, é um dos fundamentos mais visivelmente trabalhados nas crônicas hilstianas, atuando como um mecanismo *sui generis* que alia formalidade da escrita e autoironia a toda prova. Mais do que se amoldar a um padrão de linguagem, ela alvidra o estabelecimento de uma situação hodierna no núcleo de seu texto: o riso. E posto que rir é, introitamente, rir de si mesmo, o melhor recurso é compreender como é estar no jogo, como quem fala: há que se conhecer de perto a angústia para lhe arrancar uma gargalhada. Quem explica é a própria Hilda. “Às vezes me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e constantes pinceladas de austeridade. Optei por minha própria salvação. E disse-o num poema: (...) porque mora na morte/ Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 2007, p.29) e o sujeito hilstiano ganha a voz da autora e questiona: “Gente... o que eu fui de séria nos meus textos nestes quarenta e três anos de escritora!”, como forma de reafirmar que o riso e o humor sempre foram as vias escolhidas por Hilst para declarar suas inquietudes e angústias, e ironiza para nos fazer soltar um riso tímido de canto de boca, talvez, para nos fazer gargalhar de toda a situação crítica que assolava o país e que em recorrentes vezes apareceu como assunto de suas crônicas: “[...] Tão séria que o meu querido amigo, jornalista e crítico, José Castello, escreveu que eu provoco a fuga insana, isto é, o cara começa a me ler e sai correndo pro funil do infinito. Tão séria que provoco o pânico...[...].”

E é nessas angústias que se transformam em riso e que instauram o humor que Hilst se assenta e escreve sobre seu próprio ato autoral, destacando que cronisticamente optou pela leveza caracterizadora da crônica enquanto gênero que sai do cotidiano para as páginas do jornal e dali para o universo dos leitores. Daí que as constantes recorrências ao leitor, que figuram no texto como questionamentos direcionados aos que leem seus textos, muitas vezes até marcados pelo uso de “Leitor” como vocativo, constitui-se numa tentativa de estabelecer diálogo com o mesmo, definindo-se como uma estratégia hilstiana que visa não somente aproximar o leitor de seu texto, mas também inclui-lo nas discussões que o narrador trava e nas críticas que tece.

Além disso, a linguagem simples que caracteriza a crônica, permanece nas produções de nossa autora, uma linguagem “natural” que foge à grandiloquência e ao rebuscamento. Assim, o narrador busca aproximar-se da oralidade, da conversa, incorporando uma característica peculiar das crônicas da modernidade: “É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem importância sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo nos significados dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (CANDIDO, 1992, p.16).

O que se pode constatar é que os leitores campineiros do jornal *Correio Popular* pareciam não estar preparados para o riso ácido e o humor ferino que Hilst destilava em suas crônicas matinais; semanalmente a recepção de seus textos provocava rebuliço na redação do jornal, como se pode observar no trecho “Já pensaram, a cada segunda – feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo?” em que de modo implícito o narrador hilstiano parece retomar toda a problemática da recepção das crônicas da autora.

A publicação das crônicas de Hilst, inicialmente às segundas-feiras, foi transferida para os domingos de modo a atender os pedidos dos leitores do jornal que se mostravam insatisfeitos com o modo como Hilst propunha as discussões em seus textos.

Além disso, a concepção de crônica acenada por Hilst neste texto suscita a ideia de incômodo que essas produções podem causar. Por tratar do cotidiano enquanto tema, a crônica pode não ser apenas o olhar para o

circunstancial, mas pode também nos conduzir a pensar a realidade a partir de um mergulho nos 'senões' que a constituem, considerando que a concepção de crônica postulada por Hilst se ajusta, como diria Cândido, "à sensibilidade nossa de todo dia" por meio de uma linguagem tão próxima de nós que foge a toda pompa e grandiloquência de outros gêneros.

Pensando na vida e em sua transitoriedade, a voz narradora da crônica hilstiana discute a condição humana e sua efemeridade. E mesmo quando pensamos na efemeridade da vida não podemos deixar de pensar que esta foi característica da crônica pontuada por Candido:

[...] não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em "ficar", isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade (CANDIDO, 1992, p.13).

A metalinguagem hilstiana não está posta claramente no texto, mas se mostra velada nas entrelinhas e só pode ser desvelada se compreendemos os fenômenos estéticos recorrentes nos textos hilstianos, nos quais nada é dado, tudo é hermético e só pode ser entendido quando o leitor se despe das amarras da obviedade e mergulha em um dizer que é metaforizado e permeado por dizeres densos e ambivalentes.

A referência a Bertrand Russel, influente filósofo britânico que viveu 98 anos, e Sartre, filósofo francês que viveu 75 anos, nos conduzem à discussão em torno da velhice sempre presente nas crônicas e textos hilstianos, "Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (há belas exceções, como Bertrand Russel fazendo comício aos noventa, mas tu não é o Bertrand Russel). Até o Sartre, gente, inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão..." e junto com a ela, a retomada da ideia de tempo e permanência.

E pergunta retomando a ideia de que o leitor pode ensandecer e jogar o jornal para os ares, "Tá jogando fora o jornal, benzinho?". Este questionamento traz consigo a pitada irônica tão presente nos textos

hilstianos, após uma densa reflexão em torno da finitude da vida e da transitoriedade do tempo, o narrador de Hilst quer dar a seu texto uma leveza que engana, e para tanto, completa criando um dicionário “às avessas”, recorrendo mais uma vez a uma estratégia metalinguística convida o leitor a participar da brincadeira com ela.

O jogo de sentidos propostos por Hilst na jogada metalinguística que é instaurada pela proposição de significados para os termos escolhidos brinca não apenas com a semântica das palavras, mas também com sua fonética e fonologia para a produção dos significados. Assim, o que se pode perceber de maneira geral é que os significados propostos não possuem relação expressa entre o termo a que se referem.

Portanto, a metalinguagem empregada pela autora para abordar a tessitura de suas crônicas é um recurso estético que vai além da mera proposição de ser um artifício linguístico para tratar da própria linguagem, ou seja, ela aqui não diz apenas da construção textual, torna-se para o narrador hilstiano uma estratégia estética para desvelar o texto, assim como instrumento para destilar a ironia que critica e vê além das aparências. Uma ironia que recorre à metalinguagem para olhar as mazelas sociais e pensá-las a partir do labor com as palavras afim de mostrar que seus textos buscam no real a válvula propulsora para efetivação de um discurso que se elabora a partir da própria realidade em conjunção com as estruturas linguísticas que a pensam e a desnudam.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando; MORICONI, Ítalo (Org.). **Cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

AMORIM, W. Hilda Hilst: Não tenho alegria de ser brasileira. **Suplemento Cultural ao Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, ano IX, out. 1995, p.12

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: FTD, 1997.

BIONE, Carlos Eduardo. **A escrita crônica de Hilda Hilst**. 2007. 216 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós - Graduação em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7859>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 8, out.1999.

CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

CASTELO, José. Hilda Hilst e a ética. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/hilda-hilst-a-etica-563372.html>>. Acesso em 30/05/2017.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Coord.). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986

COELHO, Nelly Novaes. "A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época". In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea** São Paulo; Rio Claro, SP : Edições GRD : Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

DESTRI, Luísa. **As entrevistas de Hilda Hilst**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/98612/97267>>. Acesso em 02/05/2017.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

FUENTES, José Luis Mora. Como uma brejeira escoliasta. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/wp-content/uploads/2016/12/Como-uma-brejeira.pdf>>. Acesso em 01/05/2015.

_____. A rameira e santa. Revista Cult, São Paulo, n. 12, p.14-15, jul. 1998.

HILST, Hilda. *Cascos e carícias*: crônicas reunidas. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

_____. Cartas de um sedutor. In: **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014

HOLANDA, Sergio Buarque. O fruto proibido. **Folha da manhã**, São Paulo, 2 set. 1952. p. 3-6.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. On – line. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-2/html/index.php#0>>. Acesso em: 02/02/2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1960.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, César Garcia. Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa. **Revista.doc**, Rio de Janeiro, v. 3, n. , p.1-14, Janeiro/Junho 2007. Semestral. Disponível em: <http://www.revistapontodoc.com/3_cesargl.pdf>. Acesso em: 02 Abril 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1983.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cascos e carícias*: crônicas reunidas. São Paulo: Globo, 2007.

PÓLVORA, Hélio. **Graciliano, Machado, Drummond e outros**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975

TIMM, Nádia. **O furacão Hilda Hist.** Disponível em:<<http://www.screamyell.com.br/literatura/hildahilst.htm>>. Acesso em 08/06/2017.

ROSENFELD, Anatol. **Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga** (1970). Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 16/04/2016

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 2008

SILVA, Luciana D'Ávila da. **Hilda Hilst e a crônica**: Uma difícil tarefa de versar sobre o cotidiano. 2015. 74 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO_LUCIANA_DAVILA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. **A crônica brasileira do século XIX: uma breve história**. São Paulo: É Realizações, 2014.

ANJO ESBELTO: A POESIA DE ADÉLIA PRADO EM TEMPOS LÍQUIDOS

Dinair de Fonte Silva¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir sobre a individualidade na atual conjuntura do sujeito na “pós-modernidade”; a transformação subjetiva da realidade, a partir da leitura da obra de Adélia Prado, especificamente do poema “Casamento”, que pode ser encontrado no livro Terra de Santa Cruz (1981). No poema, podemos ver um eu-lírico que transforma subjetivamente sua própria realidade, que busca a individualidade numa sociedade líquida e esvaziada de sentido. Para isso, serão usados os estudos de David Harvey e Marshall Berman e Zygmunt Bauman, Silviano Santiago, Ítalo Moriconi, Nelly Novaes Coelho, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernidade. Literatura. Poesia. Adélia Prado.

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the subject's individuality in the current situation in the postmodernity; the subjective transformation of reality, based on the reading of Adelia Prado's works, specifically the poem "Casamento," which can be found in the book Terra de Santa Cruz (1981). In the poem, we can see a lyric self that changes subjectively its own reality, seeking individuality in a liquid and lacked in meaning society. For this, the studies of David Harvey and Marshall Berman and Zygmunt Bauman, Silviano Santiago, Italo Moriconi, Nelly Novaes Coelho, among others will be used.

KEYWORDS: Liquid Modernity. Literature. Poetry. Adélia Prado.

Charles Baudelaire refletiu sobre as transformações de seu tempo em um artigo intitulado O pintor da vida moderna (1863), e definiu os “novos tempos” como o “transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade de arte, sendo a outra o eterno e o imutável”. (Baudelaire, 1863 apud Harvey, 1998, p.21) O poeta e escritor, assim como outros escritores da época, enfrentou e tentou lidar com a sensação avassaladora da vida moderna. Uma vida efêmera, fragmentada e em constante mudança.

1 UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UERJ.

Em seu ensaio literário, Tudo que é Sólido se Desmancha no ar, Marshall Berman (1982) nos ensina que havia uma modalidade de experiência vital, experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, das possibilidades e perigos da vida compartilhada por homens e mulheres. Ele denominou esse corpo de experiência de “modernidade”.

Para o filósofo, ser moderno é estar em um ambiente que promete aventura, poder alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas a nossa volta, mas que ao mesmo tempo ameaça destruir tudo; o temos, o que sabemos, o somos.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Se moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido se desmancha no ar. (Berman, 1982, p.15)

Nesse sentido, se a vida moderna está efetivamente envolta pelo sentido do fugidio, do efêmero, do fragmentário e do contingente, isso traz inúmeras consequências. A modernidade de forma ontológica não poderia respeitar sequer seu próprio passado, nem qualquer ordem social pré-moderna, porque a transitoriedade das coisas dificultaria a preservação de todo sentido de continuidade histórica. Assim, a modernidade não só rompe com todas e quaisquer condições históricas, como se caracteriza, por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. (Harvey, 1998, p. 22)

Dessa forma, podemos entender o mundo moderno como um turbilhão de contradições e ambiguidades e frenéticas mudanças estéticas. A “moderna humanidade”, de acordo com Berman (1982), se vê em meio a uma enorme ausência de valores, mas ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.

Nesses tempos, os homens experienciam misteriosas distorções e abismos sociais e pessoais internos, eles ousam individualizar-se. O sentido

que possuem de si mesmo e da história vem a ser um instinto apto a tudo, uma disposição para tudo. Esses ousados indivíduos precisam desesperadamente de “um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades, astúcias, necessárias à autopreservação, à autoimposição, à autoafirmação, à autoliberação”. (Berman, 1986, p. 21-22)

No entanto, toda essa euforia passa a dar lugar à incerteza no futuro. É daí que começam os componentes essenciais para uma profunda mudança na “estrutura do sentimento”². Para alguns estudiosos, após a Segunda Guerra Mundial, o “Pós-Moderno” seria uma realidade; outros afirmam que estaríamos vivendo uma Terceira fase, ainda não saímos da Modernidade. Há também estudiosos que afirmam que nunca fomos modernos³, tornando assim o sentido de modernidade ambíguo e cheio de contradições.

Segundo Sérgio Paulo Rouanet (Rouanet apud Lima, 2004), o prefixo “pós” tem muito mais o sentido de exorcizar a modernidade (o velho) do que de articular o pós-moderno (o novo). Após sucessivas guerras, vivendo num mundo ameaçado, cheio de desencantos em relação à política, ao ceticismo face aos valores fundamentais da modernidade, o homem contemporâneo estaria cansado dela. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma.

O desejo de ruptura leva à certeza de que essa ruptura já efetivamente ocorreu, ou está prestes a ocorrer. O pós-moderno “é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam”. (Lima, 2004) À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna, ela é, um simples mal-estar da modernidade, um “sonho da modernidade”. Na verdade, ela seria uma falsa consciência; da ruptura que não houve, mas, ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque remete, de algum modo, às deformações da modernidade.

² Expressão cunhada por David Harvey. (HARVEY, 1998, p. 45)

³ Bruno Latour define modernidade não como uma época, mas como uma atitude. Defende que “nunca fomos modernos”, porque a modernidade é uma noção que não existe. In: GIZZE, Carmem Lúcia Campos Jamais fomos modernos: Uma reflexão sobre a atualidade e a modernidade.

Assim, podemos dizer que não existiu uma ruptura radical, caracterizadora de algo realmente diferencial. Segundo Rouanet (Rouanet, Apud Lima, 2004), na verdade, o que há, é uma “consciência de ruptura”, e não uma “ruptura real”. É uma intensificação dos traços da modernidade.

Para Zygmunt Bauman (2001), uma ruptura também não ocorreu. Existiu, na verdade, um processo agudo de esgarçamento dos constructos modernos, sem, contudo, gerar sua abolição ou superação. Houve uma passagem da fase sólida; de individualização, de modelos hegemônicos de conduta, territorialidade, instituições fortes, formatação dos Estados-nação, para a fase líquida da modernidade; estados desregulamentados, de poderes fluídos, desterritorialização, individuação exacerbada, laços afetivos frágeis. “Fluidez”, “liquidez”, “leveza”, seriam as metáforas mais adequada quando queremos captar a natureza da presente fase da era moderna. A passagem de uma para outra acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana.

De acordo com Bauman (2001), os líquidos, ao contrário dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade, não fixam o espaço e nem prendem o tempo, já os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo. Assim, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, é o tempo que importa.

Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em um estado bem avançado de desintegração; e um dos motivos mais relevantes por trás da urgência em derretê-lo era “o desejo de, por sua vez de descobrir ou inventar sólidos de solidez duradoura, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável”. (Bauman, 2001, p. 8)

A diferença central entre a sociedade anterior, que ele chama de “modernidade sólida” e a vida contemporânea, na qual homens e mulheres estão enredados, a “modernidade líquida” é que [...] a vida moderna foi desde o início “desenraizadora”, “derretia os sólidos e profanava os sagrados”, como os jovens Marx e Engels notaram. Mas enquanto no passado isso era feito para ser novamente “reinraizado”, agora todas as coisas – empregos, relacionamentos, know-hows, etc. – tendem a permanecer em

fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis. A nossa é uma era, portanto, que se caracteriza não tanto por quebrar as rotinas e subverter as tradições, mas por evitar que padrões de conduta se congelem em rotinas e tradições (Bauman, 2004).

No mundo atual, que Bauman (2011) chama de “líquido”, porque ele nunca se imobiliza nem conserva sua forma durante muito tempo, as coisas são fluidas, estão sempre em constante mudança; as modas, os objetos que dedicamos atenção, uma atenção em constante mudança de foco, “as coisas que sonhamos e que tememos, aquelas que desejamos e odiamos, as que nos encham de esperanças e as que nos encham de aflição”. (Bauman, 2011, p.6)

Em nosso mundo líquido moderno, estamos todo o tempo sendo surpreendidos. O que hoje parece correto e apropriado, amanhã pode se tornar equivocado fútil, fantasioso. Suspeitamos que isso possa acontecer e pensamos que, tal como o mundo que é nosso lar, nós, seus moradores, planejadores, atores, usuários e vítimas, devemos estar sempre prontos a mudar: todos precisam ser, como diz a palavra da moda, “flexíveis”. Por isso, ansiamos por mais informações sobre o que ocorre e o que poderá ocorrer. Felizmente, dispomos hoje de algo que nossos pais nunca puderam imaginar: a internet e a web mundial, as “autoestradas de informação” que nos conectam de imediato, “em tempo real”, a todo e qualquer canto remoto do planeta, e tudo isso dentro de pequenos celulares ou iPods que carregamos conosco no bolso, dia e noite, para onde quer que nos desloquemos. (Bauman, 2011, p. 6)

A flexibilidade, o consumismo, a individualização, algumas características fortes da modernidade fluída, são questões que aumentam a sensação de angústia, geram desconforto, e acompanha muitos indivíduos na busca por sucesso e felicidade na era líquida. Uma exigência da modernidade líquida é a inexistência de vínculo que nos prendam a algum lugar, o que resulta num complexo estado de insegurança que adiciona a incerteza contemporânea um desejo de mobilidade.

Com efeito, podemos ver que modernidade e a pós-modernidade terminam sendo descritas com características semelhantes, mesmo que seja com o objetivo de gerar grades de diferenças, que daria destaque a uma em

relação à outra. Uma das razões pelas quais Bauman (2004) passou a falar em "modernidade líquida" e não em "pós-modernidade" é que o filósofo ficou cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia da pós-modernidade, "pós-modernismo" de "pós-modernidade". Para ele, "pós-modernidade" significa uma sociedade ou, se se preferir, um tipo de condição humana, e "pós-modernismo" refere-se a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna. 4

Para Terry Eagleton (1998), filósofo e crítico literário britânico, a pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de objetividade, verdade, razão e identidade. Também os sistemas únicos, as grandes narrativas, a ideia de progresso ou emancipação universal. A pós-modernidade, [...] vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. [...] o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de "políticas de identidade" (Eagleton, 1998, p.07

Neste sentido, "pós-modernidade" segundo Eagleton (1998), seria uma forma de pensamento, uma forma de cultura contemporânea. Nesse contexto, ficaria urgente a necessidade de trazer à tona o pós-modernismo. Desta forma, podemos entender o pós-modernismo basicamente como um estilo estético que vem se desenvolvendo a partir da segunda metade do século XX - ainda que o termo, por vezes, apareça como sinônimo de modernidade - em que se inaugura o uso de novas linguagens no contemporâneo, que mostram a efemeridade vivida nas grandes cidades. (Fonte, 2009, p.11)

Segundo Harvey (1998), não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de

4 Ver entrevista com Bauman (2004) em Tempo Social.

suas características mais patentemente claras. As inquietações pós-modernas estão realmente presas a coisas pequenas, ao cotidiano. (Harvey, 1998, p. 65)

O pós-modernismo aceita o fragmentário, o efêmero, o caótico que formavam uma metade do conceito de Baudelaire, entretanto o faz de maneira bem particular. Ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos “eternos e imutáveis” que podem estar contidos neles.

Para Harvey (1998), na medida em que o pós-modernismo não tenta legitimar-se pela referência ao passado, ele tipicamente remonta à ala de pensamento, que enfatiza o profundo caos na vida moderna e na impossibilidade de lidar com ele e com o pensamento racional. Por isso, é muito importante a continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento pós-modernista. Sendo assim, o estilo pós-moderno é um ecletismo, mistura várias tendências sobre um mesmo nome, é multifacetado e pluralista, privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural, “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são marco no pensamento pós-moderno”. (Harvey, 1998, p. 19) É um estilo que mata as “metanarrativas 5”, que compreende a diferença, que se preocupa com a “alteridade”, dá atenção a “outros mundos”, “outras vozes” que estavam silenciados, libertando um conjunto de novos movimentos sociais: mulheres, gays, negros, e etc. Não tem unidade, é aberto, inacabado, muda de aspecto se passarmos da tecnociência para as artes plásticas, da sociedade para a filosofia. (Santos, 2000, p. 18-19)

Nesse contexto, como nos ensina Eagleton (1998), pós-modernismo é:

um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, eclética e populista, que obscurece as fronteiras entre cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre arte e a experiência cotidiana. (Eagleton, 1998, p. 07)

5 Ver artigo A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira.

Com efeito, as considerações acerca da conceituação de pós-modernidade e pós-modernismo apontam para a significativa compreensão de que a arte e principalmente a literatura são instrumentos para a construção de um retrato de origem da sociedade e de suas permanências e rupturas.

O pós-modernismo é o processo que caracteriza o desenvolvimento das manifestações estéticas da cultura ocidental. Entretanto, ele se deixa perceber mais claramente em países desenvolvidos como França e Estados Unidos, do que em países menos desenvolvidos, como o Brasil.

É fato que existam diferenças histórico-culturais que caracterizam o contexto brasileiro em relação ao europeu e o norte-americano. No entanto, a intenção não é discutir, nem apontar dessas diferenças, mas sim, informar a existência delas, é apenas focar nas peculiaridades e especificidades do meio brasileiro.

Nesse contexto, retomando o que foi apontado anteriormente, que o pós-modernismo pode ser visto como um esgarçamento, uma intensificação dos traços da modernidade, torna-se necessário um breve esclarecimento sobre como se configurou o estilo modernista brasileiro na literatura.

No Brasil, o modernismo foi um movimento de grande importância para a literatura no país, e é considerado um divisor de águas na história da cultura brasileira. Segundo o professor Ítalo Moriconi (2002), modernismo é igual à “modernização mais conscientização nacional”. (Moriconi, 2002, p. 27). É o Brasil ajustando as lentes para melhor olhar-se a si mesmo.

A literatura modernista assumiu aspectos peculiares, só em certa medida, provenientes da moderna literatura feita na Europa. Autores como Oswald de Andrade, conscientes da situação de estagnação em que se encontrava as letras brasileiras, foi buscar algumas ideias nas diversas correntes de vanguarda europeia. Ao contrário da literatura dos estilos anteriores, que de certa forma não passavam de adaptações europeias, o modernismo queria o novo, defendia a antropofagia, metáfora para representar a “digestão” da cultura estrangeira que estava sendo importada. (Fonte, 2009, p.14)

Com efeito, se nesse processo de assimilação seletiva, como nos ensina Eduardo de Faria Coutinho (1997), de um lado, se “expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, de outro se valorizava a tradição popular e regional em suas múltiplas facetas”, (Coutinho, 1997 p 237-238) fatos esses que deram ao movimento um caráter “sui generis”, distinguindo-o do modernismo da tradição ocidental e ainda, de certo modo, aproximando-o, de alguma vertente do que hoje vem sendo apresentado sob a designação genérica de pós-modernismo.

De acordo com Moriconi 6, pós-moderno diz respeito ao contexto cultural globalizado pop-midiático, já pós-modernismo é um termo de periodização artística e literária, o que vem após o modernismo, num sentido amplo dessa palavra, abrangendo suas três fases: modernismo dos anos 20, modernismo dos anos 30-45, e modernismo canônico de meados dos anos 40 e 60. Entre os dois, há relações de permanência e deslocamento, de continuidade e descontinuidade, relações complexas.

Podemos compreender certos aspectos da poesia brasileira contemporânea se focarmos a partir de uma reavaliação do movimento modernista, que foi, segundo Célia Pedrosa (2011), responsável pela primeira grande sistematização de propostas estéticas e ideológicas concernentes à nossa vida cultural. Todas as manifestações críticas e literárias posteriores se caracterizam “pelo diálogo, pela recusa ou retomada de suas propostas”. (Pedrosa, 2011, p. 55)

Desta forma, estamos acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição de ruptura, que foi a ideia que se estendeu desde o Romantismo. Segundo o professor Silviano Santiago (2002), a nossa formação esteve sempre configurada por uma estética de ruptura, de quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado.

Para ele, há uma “permanência sintomática” da tradição dentro do moderno e do modernismo. E uma indicação primeira sobre a permanência da tradição dentro do moderno, passaria por uma leitura dos poetas da geração de 45. De acordo com o professor, há na poesia brasileira um

6 Ver artigo A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira.

“retorno positivo das formas do poeitar”; os sonetos de Ledo Ivo, Vinicius de Moraes e até mesmo em João Cabral de Melo Neto são exemplos disso. E esse envolvimento dos novos modernistas com a tradição vai influenciar os primeiros poetas modernistas; que é o caso, por exemplo de Carlos Drummond e sua “Máquina do mundo”. Mas e atualmente? Trazemos essa herança? Mais do que isso, há razão para o retorno da questão da tradição? Santiago (2002) nos ensina que passamos hoje por aquilo que Otávio Paz chamou de “o ocaso das vanguardas”. A tradição de ruptura está chegando ao fim, foi chegando a um momento de esclerose. Para Paz, “a arte moderna começa a perder os poderes de negação [...]; a negação deixou de ser criadora”. A estética da ruptura vai chegando ao fim e no ocaso das vanguardas emerge o pós-moderno. Estaríamos vivendo, assim, não o fim da arte, mas o fim da arte moderna. Atualmente a estética de ruptura passou a ser apenas um ritual, uma técnica, uma cerimônia. (Santiago, 2002, p. 132)

Nesse contexto, podemos ver que existe certo consenso de que a baliza inicial da poesia contemporânea brasileira remonta ao ocaso das vanguardas do século XX e, portanto, ao fim da tradição da ruptura que assinala toda a modernidade poética. Com efeito, a poesia contemporânea brasileira parece ser configurada por uma grande heterogeneidade, pela ausência de linhas de força mestras. Neste sentido, dentro deste cenário “líquido” atual, a multiplicidade é um dos aspectos em que a poesia contemporânea se revela, ao lado de outras; a projeção visual ou meramente acústica ou verbal, a abolição ou não do verso, dentre outras.

A partir de 1970, a poesia no Brasil se volta mais intensamente para o cotidiano brasileiro, e se vê em meio à vertente das linhas tradicionais como o regionalismo e o urbanismo, representados principalmente pelos poetas João Cabral de Melo Neto, Drummond, Lygia Fagundes Telles. Autores plurais, com um leque de estilos poéticos e obras que incorporam suas particularidades, que procuram representar, a situação do país, como nos poemas de estilo: Poesia-social, Poesia-marginal e Poesia-práxis. Descontentes com os valores poéticos tradicionais, esses autores buscam novos caminhos para retratar as tensões de um país sufocado pelas forças políticas repressoras. Suas obras exploram tanto a norma culta, quanto a

cotidiana, nelas encontramos uma escrita “dissonante e engajada, busca tornar público esse grito interior, objetivando impactar a sociedade/pessoa e levá-la a uma reflexão a respeito de si mesma”. (Alexandre, 2008, p.3), que incorpora a licença poética e o verso livre.

Os autores despreendendo-se do domínio das teorias acadêmicas produzem uma poesia lírica, que busca denunciar o desequilíbrio ao qual o homem submeteu sua própria existência, tornando-se um ser existencialmente fragmentado, cujo pilar de inspiração é a condição do indivíduo, que se vê dominado pelas imposições modernas, capitalistas, sociais e religiosas. Poesia que enquanto objeto de crítica à sociedade, não tem como interesse principal fundar valores, mas sim criticar os valores já existentes e embutidos na sociedade. Dessa maneira, o lirismo passa a ser uma manifestação emocional do poeta perante um mundo confuso, perde o valor de uma consciência emocional.

No Brasil contemporâneo, autores como Paulo Leminski e Ivan Junqueira, representam o que de mais importante se produziu em poesia lírica. Através de um toque individual, dão nova importância a este tipo de poesia. Foram capazes de incorporar a essa poesia diversas inovações temáticas e estéticas. Merece destaque a poesia feminina que, em meio a toda essa inovação, quase excluída do contexto vanguardista, apareceu com grande força, e encontra em poetas como Ana Cristina César, ainda no período da poesia marginal, um espaço representativo. Não interessa mais a poeta mulher falar de um sujeito universal. Ela não deseja ser o homem comum. O que ela deseja é ser a mulher. (Moriconi, 2002, p. 138)

Há também nesse cenário, poetas como a mineira Adélia Prado, que representa um resgate para a poesia lírica brasileira, pois não pertence a nenhum grupo específico. Suas obras estão voltadas para a subjetividade pessoal, apresenta poeticamente o cotidiano e o estado de alma da mulher, a partir de uma linguagem tipicamente feminina. Mulheres que “saem do confinado espaço das cozinhas e alcovas, espalha-se e apossa-se também das salas varandas, jardins e do resto, dividindo com os homens espaços, ocupações e principalmente linguagens que eram antes inacessíveis”. (Vianna, 1995 apud Alexandre, 2008, p.4)

A mineira de Divinópolis-MG, procura, por meio de sua obra poética, expressar os sentimentos da mulher contemporânea, que mesmo sentindo-se sem identidade própria, por causa da dominação masculina, luta por conquistar seu espaço. Busca descrever em suas obras, de poesia e de prosa, o universo cotidiano feminino com um profundo sentimento de religiosidade. De acordo com a autora, é no cotidiano que está o real e os grandes temas: “para mim, (...) o grande tema é o real, o real; o real é o grande tema. E onde é que nós temos o real? É na cena quotidiana”.⁷

A lírica que encontramos nas obras de Adélia Prado, através de tom intimista, de conversa e confissão pessoal⁸, apesar de estar na contemporaneidade, não pretende apenas apresentar o universo desse indivíduo contemporâneo, mas, também o cotidiano de um ser feminino que compartilha de uma família, se constitui de anseios, dificuldades, erotismo, busca pelo religioso. (Alexandre, 2008, p. 5) A poesia adeliana, por meio de um eu lírico ousado, conjuga o cotidiano de um ser feminino e o conflito estilístico seguido pelos seus contemporâneos, que luta para sobreviver em meio ao preconceito de uma sociedade conflituosa e pragmática.

Em um mundo líquido, moderno, progressista, porém, esvaziado de sentido, Adélia Prado redescobre a poesia como “uma necessidade vital: a de saciar a fome universal que resulta da carência que a vida moderna condenou os homens” (Coelho, 1993, p. 29). A mineira traz de volta uma presença banida a muito tempo do mundo da poesia, a do vate, “o poeta iluminado que desde a origem dos tempos deu voz ao mistério que preside à criação da vida”. (Idem, p. 29) De acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), ao poeta, voz escolhida por Deus “é entregue a tarefa de aplacar a fome corrosiva (que é sua e dos outros); tarefa que se anuncia de maneira terrível e bela [...] como dádiva ou condenação concedida por Deus”. (Ibidem, p. 29). Pela palavra de Adélia, a poesia se instauraria como uma espécie de

⁷ Ver no artigo Conferências de Filosofia - Alguns Textos - I

⁸ Podemos encontrar marcas autobiográficas na poesia de Adélia Prado. Mesmo numa leitura superficial é possível perceber que o sujeito lírico e os acontecimentos do dia-dia de Prado, são mecanismos que aproximam autor e leitor, os acontecimentos apresentados de forma altamente poética cria toda uma atmosfera de intimidade.

mediadora poderosa que revela aos vivos o que está oculto, os conduzindo por caminhos que eles não conheciam.

Neste sentido, o vate também pode ser lido como o filósofo que joga luz na escuridão, que mostra aos outros o não visto, que os conduz a conhecer os seus limites, as suas possibilidades; ao conhecimento de si mesmo. Dessa forma, podemos encontrar uma profunda ligação entre o texto de Adélia e a reflexão filosófica.

O filósofo alemão Josef Pieper, no livro *Que é filosofar?* (2007), estabelece um vínculo entre poesia e filosofia. De acordo com Pieper, filosofar consiste em uma ação onde o mundo do trabalho é transcendido.

O autor define este mundo como o do trabalho, da utilização, do cotidiano, da necessidade. Entendamos trabalho com o mesmo significado de atividade útil. O processo de trabalho seria o processo da realização da ‘utilidade comum’. Porém, este conceito não deve ser igualado ao conceito de “bonum commune”. A “utilidade comum” é somente uma parte essencial do “bonum commune”, que é muito mais ampla. Atualmente, “bonum commune” e “utilidade comum” são dados cada vez mais idênticos. O mundo do trabalho está convertendo-se ou ameaça converter-se em nosso mundo geral. (Pieper, 2007, p. 9)

Nesse sentido, de acordo com Pieper, se filosofar é um ato que ultrapassa o mundo do trabalho, a indagação abstrata e teórica “o que é filosofar?”, torna-se uma questão atual do ponto de vista histórico. O processo da realização da “utilidade comum” determina toda a esfera da existência humana. Assim, faz parte da essência do ato filosófico justamente não ser próprio deste mundo fluido, das eficiências, mas ser, por princípio, incomensurável com ele. E quanto mais forte se torna a reivindicação, a urgência cotidiana, mais forte, mais total, vem à tona essa incomensurabilidade esse não-pertencimento. Quanto mais o mundo do trabalho domina o ser humano, com suas exigências, dinamismos e objetividades, mais a o pensar filosófico se faz necessário.

Contudo, essa incomensurabilidade do ato filosófico, esse transcender, que acontece no ato de filosofar, não está ligado à desvalorização do dia-a-dia, não é querer desvalorizar o mundo do cotidiano a partir de algum

suposto ponto de vista superior da filosofia. Ao contrário, segundo Pieper, “é preciso afirmar rigorosamente que esse mundo cotidiano pertence essencialmente ao mundo do homem, que justamente nesse mundo do trabalho são realizados os fundamentos da existência física, sem os quais nenhum homem pode existir” (Pieper, 2007, p. 10).

O papel do filósofo é exatamente dar um passo que remete para além do mundo do trabalho; olhar para as coisas de uma maneira mais profunda, perguntando-se por que, em vez de como. Entretanto, o ato filosófico não é a única maneira de dar o “passo além”. O homem experimenta essa não-conclusividade do mundo cotidiano também através da poesia. A genuína poesia não é menos incomensurável com o cotidiano do que a questão do filósofo. Por conta da força comum de transcendência, o ato filosófico se aproxima, anda lado a lado com o poético.

Pieper, citando Tomás de Aquino, afirma que o “filósofo tem a ver com o poeta na medida em que ambos têm a ver com o mirandum, com o admirável, com o que é digno de admiração, com o que reclama admiração” (Pieper, 2007, p. 12). Na verdade, segundo o filósofo, em função da força comum de ultrapassamento e transcendência, todos aqueles modos fundamentais de comportamento do homem possuem entre si um copertencimento natural; o ato filosófico, o religioso, o artístico e também o abalo existencial mediante Eros ou mediante a experiência da morte ou qualquer outra dessas relações.

Esse copertencimento de que nos fala o filósofo, é tão importante, que caso um deles seja negado os outros não acontecem. Há uma espécie de interdependência entre eles. Em um mundo de trabalho total, todos os modos e formas de transcendência de si mesmo necessariamente fenecem. Onde o religioso não pode crescer, onde o artístico não encontra nenhum lugar, onde o abalo mediante a morte e o Eros perdem sua profundidade e são banalizados, aí também não vicejaram a filosofia e o filosofar. (Pieper, 2007, p. 13)

Contudo, pior do que emudecer é certamente a inversão em formas de engano e mentira, as pseudos-realizações que somente na aparência ultrapassam o limite do cotidiano; a filosofia aparente, a religião e o amor

sem entrega, a poesia que em vez de romper o limiar do dia-a-dia, somente pinta ornamentos enganosos, não transcende nem mesmo aparentemente. Segundo Pieper, todas essas realizações enganosas concordam no fato de não só ultrapassarem, mas também de justamente fecharem o mundo ainda mais e de modo mais definitivo sob o começo do cotidiano; de encararem de vez o homem no mundo do trabalho. (Pieper, 2007, p. 14)

Essas pseudoformas são infinitamente mais nocivas, mais sem esperança que o fechamento ingênuo do homem mundano diante do não-cotidiano. Nesse contexto, Pieper nos ensina que a criada trácia, ao ver Tales de Mileto, o observador do céu, cair no poço, é para Platão a resposta típica da razoabilidade fixa do cotidiano diante da filosofia. A anedota da criada trácia encontra-se no começo da filosofia ocidental. “E ‘em todas as circunstâncias’ o filósofo torna-se alvo de galhofa, não só por parte das criadas, mas também de todo o povo.” (Pieper, 2007, p. 15). Também nos ensina que Platão conseguiu exprimir claramente a incomensurabilidade de princípio do filosofar e do mundo do trabalho autossuficiente e cotidiano, através do personagem Apolodoro. É ele quem narra O Banquete⁹ que tem a forma de um discurso indireto, de um relato, a partir da boca de um jovem extremado que até de louco foi chamado.

Porém, esse aspecto negativo com relação ao filósofo e o filosofar, de acordo com Pieper é só uma face daquela incomensurabilidade, o outro se chama liberdade. A filosofia é ‘inútil’ no sentido de aproveitamento e aplicação imediatos e no fato de não se deixar usar, de não ser disponível para fins que esteja fora dela mesmo, de ser ela mesma um fim. O saber filosófico “não recebe legitimação a partir de sua utilidade e de sua aplicabilidade, de sua função social, de sua referência à ‘utilidade comum’”. (Pieper, 2007, p. 17)

Desta forma, para o Pieper, dizer que o ato filosófico ultrapassa o mundo do trabalho ou que o saber filosófico não tem utilidade ou mais, que a filosofia é uma espécie de “arte livre”, é estar dizendo a mesma coisa. Com

⁹ Diálogo platônico escrito por volta de 380 a.C.

efeito, a não-disponibilidade, a liberdade do filosofar, está intimamente ligada ao caráter teórico da filosofia:

Filosofar é a forma mais pura do *theorein*, do *speculari*, do puro olhar receptivo sobre a realidade, no qual só as coisas são as medidas e a alma é exclusivamente receptora destas. Sempre quando um ente é visado de modo filosófico, aí se questiona 'de maneira puramente teórica', de um modo, portanto, intocado por qualquer prática ou vontade de transformação e, justamente por isso, elevado para além de qualquer sujeição e fins. (Pieper, 2007, p. 17)

A liberdade e o caráter teórico da filosofia não negam o mundo do trabalho, pelo contrário, o pressupõe como absolutamente necessário. Porém, nos afirma que a verdadeira filosofia se funda na certeza de que a riqueza genuína do ser humano não se encontra na satisfação das necessidades cotidianas, mas na capacidade de enxergar o que é, a totalidade daquilo que é.

Sendo assim, Adélia assume desassombrada sua condição humana e seu destino de mulher e poeta inserida em uma sociedade contemporânea vazia de sentido e sentimento. Sua poesia se despe da tradição estilística de sua época e reconstrói, por meio de delicadas imagens, os maiores e menores acontecimentos da existência. Alguns poemas chegam a permear o santo e o profano, estreitando erotismo e religioso.

No poema "Casamento", que pode ser encontrado no livro *Terra de Santa Cruz* (1981), Adélia Prado nos convida à reflexão. Podemos ver nas linhas deste texto, como a poeta desempenha a sua vocação para vate/anunciador:

Há mulheres que dizem:
Meu marido, se quiser pescar, pesque,
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram,
ele fala coisas como "este foi difícil"
"prateou no ar dando rabanadas"
e faz o gesto com a mão.

O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.

Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir.

Coisas prateadas espocam:
somos noivo e noiva. (Prado, 1981, p. 31)

É possível perceber que Adélia, através do eu lírico, não faz uma separação da sociedade massificadora para o indivíduo, ela define sua opinião, resguarda sua individualidade. “Há mulheres que dizem: [...] Eu não.” (idem, p. 31) Ela se coloca na posição daquela que mostra, que não tem medo de ser o que é, de se assumir como pessoa. E a visão que ela constrói a partir disso é uma visão de “felicidade”.

Se a sociedade é opressora, alienada, se a vida líquida é capaz de provocar no homem carência, insatisfação, medo, se provoca uma ruptura do homem com sua individualidade, já que o homem tornou-se um seguimento dentro de uma sociedade maior, se a sociedade contemporânea é esvaziada de sentido, o casamento dela não é. Ela transforma individualmente a própria realidade.

No texto, o eu lírico apreende, de um momento efêmero na cozinha entre um casal, imagens de forte subjetividade lírica, impregnando o poema com uma intensa experiência sensual: “a gente sozinhos na cozinha,/ de vez em quando os cotovelos se esbarram”. (Idem, p. 31) De acordo com George Bataille, “nos limites do casamento, os gestos carnavais fazem parte dos sinais de amor que se dão, um ao outro, um homem e uma mulher, ligados para sempre e até mais” (Bataille, 1987, p. 213).

O eu lírico resolve suas carências aceitando sua condição de mulher e “dona de casa”, mas não é um ato onde exista submissão, existe uma decisão consciente a fim de estabelecer outros vínculos. E a maior carência resolvida no texto é a solidão, a ausência. O “eu” corajosamente sai de sua posição confortável e vai até o outro, se põe ao lado, sem culpa, num lugar inóspito, limpando peixes.

Neste poema, o erotismo compartilha de uma sensibilidade que o torna tão singelo quanto o próprio amor verbalizado “O silêncio de quando nos

vimos a primeira vez/ atravessa a cozinha como um rio profundo” (Prado, 1981, p. 31). O erótico na poesia adeliãna está intimamente ligado ao afeto, ao amoroso. Isso fica claro ao fim do poema quando, após limpeza dos peixes, o casal mantém a atmosfera de sensualidade: “Coisas prateadas espocam” (idem, p. 31). O verbo ‘espocar’ está ligado à atmosfera erótica, pois semanticamente ele se refere a estourar, explodir podendo fazer analogia à explosão de desejos entre um homem e uma mulher. (Oliveira, 2012, p. 48).

Dessa forma, a mulher que fala no poema não resolve sua solidão simplesmente por estar ao lado com o marido ou pelo desejo erótico da aproximação, da retomada. Não resolve em um quarto de hotel cinco estrelas, ela resolve na cozinha, em uma relação de fedorentos, no cotidiano, na simplicidade da relação, num espaço que a primeira vista não é erótico.

A sociedade moderna, líquida, nos induz a acreditar que a “felicidade” está uma garrafa de refrigerante¹⁰, em grandes momentos, naquilo que podemos comprar, possuir; na relação, na grande maioria das vezes, dependente com o outro. No poema o eu lírico nos convida a refletir sobre a realidade e sobre nossa própria colocação no mundo; se existe alguma uma possibilidade de “felicidade” ela está no cotidiano, no nada, na miudeza do dia-a-dia.

Na contemporaneidade o homem vive uma “crise de identidade”; indivíduos descentrados, fragmentados que, diante de uma individualidade problemática, tem sua identidade pessoal abalada. Não possuem mais um sentido estável de si. ¹¹ Em “Casamento” (1981) vemos um eu lírico inteiro, que preserva sua individualidade, que encontrou em um espaço comum, um espaço de privacidade.

As densas palavras de Adélia Prado revelam uma relação visceral, carnal entre o “Eu” e o mundo à sua volta. Relação que leva a uma comunhão sensorial com as coisas. Mais do que isso, que implica um “Eu”

¹⁰ Alusão à propaganda da Coca-Cola, campanha “Abra a felicidade”.

¹¹ O “sujeito” do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado (Hall descreve cinco descentramentos), resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno. (...) Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. In: HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A, 2004. p 49

que comunga com o outro. Segundo Coelho (1993), “cujo início se perde na origem dos tempos bíblicos que é, em essência, semente: mulher-poeta que assume um destino aparentemente comum, mas em essência grandioso e basilar”. (Coelho, 1993, p. 32-33)

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
-- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou. (Prado, 2009, p. 9)

Desdobrável é, sem dúvida, uma palavra que poderíamos usar para definir Adélia Prado, um dos nomes mais respeitados da literatura brasileira contemporânea, ‘a voz mais feminina de nossa modernidade’, apesar de recusar esse título: “para mim, só existe esta clareza: a poesia é hermafrodita. Apenas meu registro histórico carrega os dados da minha experiência feminina” (Coelho, 1993, p. 33).

Sua palavra revela o ser que se oculta sob as aparências concretas, revela o real em sua beleza escondida e em sua essencialidade. A poesia lírica de Prado merece ser pesquisada, lida, relida, mas, sobretudo, divulgada, como arte representativa da literatura no Brasil. Uma lírica que convida o leitor a mergulhar na subjetividade cotidiana e a repensar sua condição enquanto ser que busca uma totalidade.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Sueli de Fátima. (UEG) Artigo - Lírica brasileira contemporânea: Uma leitura da poesia de Adélia Prado, 2008. Disponível em:

http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume4/primeiras_letras/lirica_brasileira.pdf Acessado: 12/01/14

BATAILLE, Georges. O erotismo. 2 ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. 44 cartas do mundo líquido moderno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. Revista Tempo Social, São Paulo, v. 16, n. 1, jul. 2004. Entrevista a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100015 Acesso em: 01 nov. 2014.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido se desmancha no ar. São Paulo, Companhia das letras, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo, São Paulo: Siciliano, 1993.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil: Perspectivas e Conclusão. 4ª edição, São Paulo, Global, 1997.

EAGELTON, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Dinair de Fonte. Pós-modernidade e Pós Modernismo. In: O Irremediável Amor: Um ensaio sobre o desejo amoroso em Caio Fernando Abreu, 2009. Monografia (Graduação em Letras) UGF, Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

HARVEY, David. A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 7^a edição, São Paulo, Loyola, 1998.

LAUAND, Luiz Jean. (USP) Artigo - Conferências de Filosofia - Alguns Textos - I. Disponível em: <http://www.hottopos.com.br/videtur9/renlaoan.htm> Acessado: 06/10/14

LIMA, Raimundo de. Para entender o pós modernismo. Revista espaço acadêmico, 35, Abril/2004, mensal. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm> Acessado: 02/02/09

MORICONI, Ítalo. A poesia brasileira no século XX, Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. A problemática do pós-modernismo na Literatura Brasileira (Uma introdução ao debate). Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm> Acesso em: 04 out. 2014.

OLIVEIRA, Paloma do Nascimento. Cotidiano, religiosidade e erotismo em Adélia Prado, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) UFPB, Rio de Janeiro.

PEDROSA, Célia. Ensaio sobre poesia e contemporaneidade. Niterói: EDUFF, 2011.

PIEPER, Josef. Que é filosofar? São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PRADO, Adélia. Bagagem. 28 ed, Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. Terra de Santa Cruz, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PROENÇA FILHO, Domício. Pós-Modernismo e Literatura. São Paulo: Ática, 1995 (Séries princípios).

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro. In: —. Nas malhas da letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno, São Paulo, Brasiliense, 2000. - (Primeiros passos).

SOUZA, Wuldson Marcelo Leite. Uma Excursão Pelo Contemporâneo a Partir do Conceito de Modernidade Líquida de Zygmunt Bauman, 2012. Dissertação (Mestrado) UFMT, Cuiabá.

NAS ENTRELINHAS: UMA POSSÍVEL LEITURA POLÍTICA DA POESIA “HISTÓRIA DE UMA GATA”, DE CHICO BUARQUE

Fernanda Reis da Rocha *

RESUMO: A ditadura brasileira (1964-1985) caracterizou-se como um regime autoritário onde predominaram a repressão, a tortura, a censura, o silenciamento, a violência e o cerceamento de liberdades a todo e qualquer indivíduo e/ou segmento social contrário aos ditames militares. A cultura e as artes foram amplamente afetadas por tais ações opressoras, porém buscaram meios de denunciar tudo que lhes acontecia. O presente trabalho defende a possibilidade de o musical buarquiano *Os saltimbancos*, ainda que voltado ao público infantil, apresentar também um viés político e crítico. Para tanto, analisaremos a canção “História de uma gata” e como essa personagem representaria, por meio de suas atitudes e contexto, os artistas.

PALAVRAS CHAVES: Ditadura militar; Poesia e música contemporânea brasileira; Chico Buarque; *Os saltimbancos*.

ABSTRACT: The Brazilian dictatorship (1964-1985) was characterized as an authoritarian regime where prevailed reprimand, torture, censorship, silencing, violence and the restriction of freedom to any and every individual and/or social group against the military dictates. Culture and arts were widely affected by these oppressive actions; however, some found means to denounce what happened to them. The present paper defends the possibility of the musical *Os Saltimbancos*, even turned to a child audience, can also presents a political and critical slant. For this purpose, the song “História de uma gata” will be analyzed to trace the representation of the artists in this character in attitude and context.

KEYWORDS: Military Dictatorship; Poetry and Brazilian contemporary Music; Chico Buarque; *Os saltimbancos*.

A canção é uma arma.

JOSÉ MÁRIO BRANCO (in: Fiuza)

* UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - UPM

Eu não sou político. Sou um artista. Quando grito e reclamo é porque estou sentindo que estão pondo coisas que impedem o trabalho de criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas.
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA (in: Martins)

Introdução

A ditadura militar, regime governamental vigente no Brasil entre os anos de 1964 e 1985, caracterizou-se pelo autoritarismo, a repressão, a formação e o dismantelamento de organizações de esquerda, a tortura, o silenciamento sob as mais diferentes facetas e o cerceamento de liberdades individuais, coletivas e de expressão (Arquidiocese de São Paulo, 1991; Gaspari, 2002; Ridenti, 2010). Entretanto, com a decretação e oficialização do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968, essa atmosfera de receio, opressão, violência e censura intensificou-se, levando muitos brasileiros a optarem por dois dos caminhos mais prováveis a se trilhar: a “acomodação” e “conivência” frente à situação nacional - seja por medo, falta de informação, concordância, dentre outras razões - ou a participação ativa e/ou apoio desvelado aos grupos defensores da luta armada (Contreiras, 2005).

A produção cultural do período mostrou-se como uma das principais áreas afetadas pela censura e repressão, basta recordarmos diversos acontecimentos ocorridos pós-1968: as invasões a teatros; os espancamentos de atores e diretores; a proibição e cortes a livros, canções e matérias jornalísticas; e os casos de exílio - impostos ou escolhidos - experimentados por importantes nomes do cenário da música, literatura e demais artes (Aquino, 1999; Costa, 2003; Souza, 2010). Tal fator, combinado à força e à disseminação alcançados por sua voz denunciatória, possivelmente conduziu uma grande parte dos artistas e intelectuais da época a discorrer, ficcionalizar e interpretar esse capítulo tão conturbado e obscuro da história nacional.

Tendo em mente que a peça musical “Os saltimbancos” foi traduzida e adaptada por Chico Buarque em 1977 e o caráter político de grande parte de suas produções musicais e literárias, pretendemos dar uma nova

interpretação ao poema-canção “História de uma gata”. Ainda que essa canção – assim como o texto teatral no qual se insere - apresente um viés infantil e descontraído, é possível visualizarmos, por meio de conhecimentos contextuais (as principais características e consequências da ditadura, a ideologia defendida por seu autor) e do emprego de diversas palavras e colocações textuais uma crítica velada à situação vivenciada por muitos daqueles que se opuseram ao regime autoritário introduzido no país em 1964.

Atentando-nos a esses aspectos, adotamos a seguinte organização para esse trabalho: em um primeiro momento, apresentaremos o contexto sociopolítico e cultural brasileiro da década de 1970, cenário esse na qual se deu grande parte da trajetória de Chico Buarque; depois, nosso foco deter-se-á na análise da canção selecionada e na sua capacidade de evocar a imagem do segmento social do qual faz parte seu compositor: os artistas.

As informações referentes aos desdobramentos do regime militar e sua influência nas artes encontrarão fundamentação nas obras de autores como Contreiras (2005), Aquino (1999), Fiúza (2006), Garcia (2012) e Sousa (2007); já os textos de Alencar (2011), Napolitano (2003) e Wanderley (2008) serão alguns daqueles a embasar nossos apontamentos sobre as produções buarquianas. Cabe ressaltar que a própria letra de “História de uma gata” - composta por Chico Buarque - e o texto teatral por ele adaptado sustentaram os momentos analíticos, complementados, quando necessário, pelos estudos teóricos de Hutcheon (1991) e Todorov (1972) e acadêmicos de Andrade (2013), Rabelo (1998) e Souza (2002).

Por fim, vale mencionar que a opção por esse escopo se embasou, principalmente, pelo desejo, proximidade e interesse das autoras em perpetrarem suas pesquisas junto a uma temática relevante – as ações e reações da ditadura militar – e como a mesma recebe, desde a década de 1970, múltiplas e variadas interpretações e representações nas mais diversas manifestações culturais.

Os anos 1970 e o Brasil ditatorial: a Censura e as Artes.

Embora instituída em abril de 1964, com a deposição de João Goulart e assunção presidencial do Marechal Castelo Branco, o regime militar revelaria sua face mais obscura e truculenta somente nos anos seguintes: sob o comando de Artur Costa e Silva (1966-1969), promulgou-se em dezembro de 1968 o Ato Institucional nº5, interpretado por muitos como “um golpe dentro do golpe” (Contreiras, 2005; Silva Junior, 2015) por incluir em sua pauta o veto ao direito de *Habeas Corpus* para sujeitos acusados de crimes relacionados à segurança nacional, a proibição a qualquer manifestação pública com finalidade ideológica contrária ao regime e a concessão de poderes plenos e irrestritos ao presidente; já em continuidade aos governos militares denominados como “linha dura”, o de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) viria a ser conhecido como aquele no qual os casos de censura, tortura, desaparecimentos e assassinatos políticos atingiram números alarmantes e nunca antes vistos. (Arquidiocese, 1991; Ridenti, 2010). Ninguém se encontrava isento de experimentar os mais diferentes desmandos ditatoriais: bastava apenas assumir uma postura contrastante àquela vigente.

Propulsoras de todo um caráter insurgente e de uma forte voz contestatória junto à sociedade, as manifestações artísticas – das quais poderíamos destacar as Artes Cênicas e a Música - constituíram-se como um dos setores mais visados e atingidos pela opressão, a violência e o autoritarismo.

Nascidas, em sua grande maioria, de adaptações e releituras de escritos estrangeiros, as peças brasileiras produzidas a partir de 1960 tendiam a uma das três vertentes seguintes: a vanguardista (ou Teatro do Absurdo), caracterizado por um radicalismo e experimentalismo extremos; a de resistência e engajamento, onde os conteúdos e temáticas de ordem política e social elevavam-se sobre a estética, a forma e o estilo; e aquela onde esses dois aspectos são mesclados. (Sousa, 2007).

Ao decorrer de 1968 o teatro adquiriu papel relevante nas movimentações sociais de resistência ao regime militar: realizaram greves gerais, organizaram assembleias e abaixo-assinados contrários à detenção de artistas, aproximaram-se da classe intelectual e estudantil a fim de prestar

solidariedade e apoia a passeatas e manifestações, criaram campanhas como a “Contra a censura, pela cultura”, fortaleceram grupos cênicos de oposição (como o Arena, o Opinião, o Oficina), uniram-se a outros segmentos em protestos contra o imperialismo americano em solo nacional, priorizavam por encenar narrativas cujas críticas aos ideais ditatoriais eram feitas de maneira contundente e direta (Sousa, 2007; Garcia, 2012); entretanto, com o decreto do AI-5, a quantidade de peças cortadas, vetadas ou proibidas cresceu e a censura e a repressão intensificou-se a ponto de ocorrerem invasões a espetáculos, vandalização e destruição de figurinos, cenários e equipamentos, e até mesmo espancamentos de atores.

No decênio seguinte, intentando buscar uma nova forma para lidar e encarar a repressão e as perseguições aos seus membros, os grupos cênicos voltaram-se para produções onde se preocupava com a retratação da realidade e dos conflitos do período por meio de metáforas e alegorias, com a utilização de uma linguagem mais coloquial e de fácil entendimento ao público, e com uma mescla equilibrada entre os elementos de ordem estética, estrutural e temática.

Mesmo assim, em virtude do desejo dos detentores do poder em transmitir ao mundo a imagem de um Brasil patriótico e experimentador de do dito “Milagre Econômico”, a censura não se abrandou e veio a desdobrar-se naquela que viria a ser sua forma mais incisiva – a autocensura (Wanderley, 2008). Muitos foram aqueles a internalizar e desempenhar concomitantemente as funções de criador e primeiro censor, moldando sua própria obra para que esta se adequasse aos padrões esperados e viesse a ser, ainda que “retalhada”, acessível a seus apreciadores.

Gênero de natureza híbrida ao unificar em si letra e melodia (Rufino, 2008) e de alta penetração e influência principalmente entre os jovens (Fiuza, 2006), a Música traçou caminho semelhante àquele assumido pelo teatro dos anos 70: preocupados em manter (e quem sabe aumentar) seu raio de alcance a grandes e variados públicos e em preservar um tom crítico e denunciatório, compositores e cantores passaram a adotar em suas produções recursos estilísticos como as figuras de linguagem, os subentendidos, os não-ditos e os

jogos simbólicos a fim de não afastarem-se definitivamente de sua ideologia. Em outras palavras:

A canção nestes diferentes embates e em meio à repressão, acabou por transformar-se num canal de denúncia contra o autoritarismo. Tal assertiva beira a lógica, mas o fato é que em razão [...] da Censura, bem como do apoio de significativa parcela da sociedade brasileira ao regime (e ao próprio Golpe de 1964), as canções foram alçadas a depositárias das críticas, anseios e conclamação à luta dos setores oposicionistas. (Fiuza, 2006, p. 219).

As razões alegadas pela Censura para vetar as artes de maneira geral eram praticamente as mesmas: a escolha por certas temáticas de ordem política e/ou social e por uma linguagem no qual poderiam entremear-se desde expressões eruditas até palavras de baixo calão atentavam contra a “moral e os bons costumes”. Sendo assim, interditavam-se todas e quaisquer manifestações

[...] que tratavam de temas “polêmicos” como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas; e, na esfera política, que tivessem como principal objetivo discutir questões políticas, como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros, ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia etc., à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas, entre outros. (Souza, 2010, p. 235).

e seus idealizadores encontravam-se sujeitos a suportar uma série de agruras perpetradas pelos militares a seus opositores diretos e indiretos: perseguições, humilhações, violências corporais e psicológicas, cerceamentos e banimentos tanto de ordem física como emocional.

As maiores e mais conhecidas produções de Chico Buarque surgiram exatamente nesse contexto. Nascido no seio de uma família tradicional – sua mãe Maria Amélia Cesário Alvim era pianista e cantora e seu pai Sergio Buarque de Hollanda destacava-se como um grande historiador - em junho de 1944 no Estado do Rio de Janeiro, a iniciação desse artista no universo

teatral viria no ano de 1965, com o convite para musicar “Morte e vida Severina”.

Conhecido nacionalmente por participações e premiações em festivais de MPB, Chico romperia com as barreiras e os moldes característicos das canções e do teatro de protesto das décadas de 60 e 70: suas criações versavam sobre temáticas universais como a liberdade, a realização, a luta, a felicidade e a autodescoberta utilizando nuances líricas em conjunção a tons mais politizados e críticos; ademais, seus escritos reuniam e mesclavam formas estruturais tidas como clássicas e eruditas com uma linguagem popular e, portanto, próxima de seu tempo e da realidade social de seu público (Meneses, 1982; Rabelo, 1998).

[...] sua popularidade estendia-se para além do sucesso junto ao público- padrão idealizado pela memória como o ouvinte de MPB por excelência (“jovem-intelectual-classe média-estudante-esquerdista”). Parece haver, nas canções de Chico Buarque, algum elemento que conseguia expressar um sentido de resistência e uma nova proposição acerca da relação ser/tempo que ia além da instrumentalidade política imediata, típica das canções de protesto contra o regime. [...] Suas canções não apenas denunciavam o regime militar, mas os efeitos da violência e da repressão sobre as consciências. Neste sentido, não se tratava de fazer uma música de protesto, no sentido estrito da exortação a uma ação política efetiva e prática, mas afirmar uma experiência sócio-cultural, ainda que fugaz, de liberdade e “promessa de felicidade” que durava na exata medida da própria experiência da canção. (Napolitano, 2003, p. 118- 119).

Tal diferencial e popularidade, descritos sucintamente no fragmento acima, fez com que seu nome ficasse constantemente em evidência, tanto entre os fãs das artes como entre os censores. Perseguido e constantemente ameaçado pela repressão militar, decide pelo autoexílio na Europa em meados de 1969, regressando ao Brasil no ano seguinte com composições feitas sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide.

Dentre suas canções mais conhecidas poderíamos ressaltar “A banda” (1966), “Apenas de você” (1970) “Construção” (1971); “O que será?” (1976) e “Cálice” (1978), todas elas possuidoras – sob certas proporções – um elemento de crítica social e política; já no tocante ao teatro, quatro grandes produções ganharam atenção: a) “Roda Viva” (1967-1968), sob a direção do

famoso e polêmico diretor José Celso Martinez; b) “Calabar – o elogio da traição” (1972/1973), parceria entre Chico e Ruy Guerra na qual antigos personagens históricos brasileiros foram reinterpretados para representar a realidade daquele momento; c) “Gota d’Água”, transposição do mito grego de Medeia para os morros cariocas da década de 1970 composta em co-autoria com Paulo Pontes em 1975; e d) “Ópera do Malandro” (1978), texto inspirado na “Ópera do Mendigo” (1728), de J. Gay e na “Ópera dos três vinténs” (1928), de Brechet. A colocação de Meneses (1982, p. 174) complementa tais apontamentos defendendo que

será sobretudo nas peças de teatro, que começarão a surgir em 1973, [...], que o problema do Nacionalismo – mais abrangentemente do Nacional popular – se colocará mais à flor da pele, ou antes, mais à flor do texto. Nelas, encontramos Chico como um agente ativador da memória nacional, da memória histórica – e isso numa época em que tudo se faz para matar a memória, para sepultar o passado, mergulhando-nos num presentismo devorador, em que qualquer manipulação se torna mais viável.

Curiosamente, todas essas produções teatrais tornaram-se alvo de cortes e vetos por parte da Censura, sob alegações e acusações de imoralidade, subversão, linguajar e encenação de mau tom, escolha por temas políticos e sociais polêmicos, sensacionalismo, deturpação e atentado às ordens vigentes (Alencar, 2011).

A título de conclusão, é válido ressaltarmos a opinião unânime de críticos e estudiosos (Andrade, 2013; Napolitano, 2003; Rocha, 2009; Wanderley, 2008) acerca do valor inestimável e abrangente das obras buarquianas, seja em virtude de seu labor com os temas políticos, sociais e identitários, dos recursos empregados para a constituição de suas personagens (geralmente tipos sociais marginalizados e/ou excluídos) ou da sua opção por alinhar um tom contestatório e denunciador sem abdicar do uso de elementos simbólicos, estilísticos e literários como a ironia, a polifonia, as intertextualidades, as metáforas e as alegorias.

Trata-se de uma escrita marcada pela busca do novo, pela necessidade de renovação e pela abertura a novos projetos e experimentos, dificultando assim o processo de

rotulação do artista; mas que lhe confere um sentido aurático. Diferentemente de outros artistas populares, preocupados em se auto-rotularem representantes de algum movimento de vanguarda, Chico preferiu permanecer suficientemente distante – dos movimentos e dos rótulos – o que lhe garantiu autonomia para sempre se renovar. Embora muitos temas sejam freqüentes e mesmo recorrentes em sua obra – como, por exemplo, traição, carnaval, feminino, etc. – cada vez que Chico os explora, apresenta-os sob um novo olhar. [...] Chico Buarque opera como um arquiteto das palavras, constantemente a (re)construir sua escrita. (Rocha, 2009, p. 132)

Elencadas tais considerações, voltemos nossa atenção para aquela que seria (ironicamente) sua única produção teatral a passar incólume pela Censura: o musical infantil *Os saltimbancos*.

A gata entre os saltimbancos: uma história pela busca da liberdade e da identidade.

Adaptação realizada em 1977 por Chico Buarque do texto italiano de Sérgio Bardotti, *Os saltimbancos* teria como principal inspiração a fábula “Os músicos de Bremen”, composta em 1812 pelos Irmãos Grimm. Embora o enredo tenha sido mantido praticamente de forma integral – a fuga de quatro animais anônimos maltratados por seus antigos donos; o seu encontro e a formação de um conjunto musical; o enfrentamento e a vitória frente aos obstáculos do caminho; o desfecho no qual desistem de seguir para a cidade, vindo a morar na casa conquistada – o musical brasileiro apresentaria alterações significativas (até mesmo de sua versão original), relacionadas tanto ao seu contexto de produção quanto às particularidades estilísticas, temáticas e ideológicas de seu adaptador (Andrade, 2013; Rabelo, 1998).

A conversão de alguns personagens da trama é uma delas: no conto alemão temos apenas protagonistas masculinos (burro, cachorro, galo e gato) e os humanos com os quais se deparam na casa da floresta – local no qual procuram abrigo - são ladrões e malfeitores; já em *Os saltimbancos* há a presença de figuras femininas – a Galinha e a Gata – e os ocupantes da pousada do “bom barão” são, na verdade, os antigos donos/patrões dos animais. Ao realizar tais trocas, Buarque provavelmente considerou questões

sociais importantes como a) a tentativa cada vez mais expressiva e contundente da mulher assumir-se como um sujeito social ativo, participativo e integrante de todo e qualquer ambiente no qual decidir integrar-se, e não mais restrita ao ambiente privado e doméstico e aos comportamentos tradicionais e conservadores e b) a escolha por priorizar situações no qual questões de cunho político e econômico (as relações embasadas no poder, na força e na submissão; as desigualdades sociais) podem ser facilmente evidenciadas e identificadas.

Outra mudança refere-se à inserção de um coro infantil em constante interação com o grupo musical formado pelo Jumento, o Cachorro, a Galinha e a Gata: ao decorrer de toda a peça, suas vozes ecoam trazendo sugestões e alertas. Sendo assim, suas falas e comportamentos poderiam ser compreendidos como materializações dos próprios comentários que o próprio público alvo da encenação (as crianças) pensaria ou gostaria de verbalizar abertamente.

Por fim, cabe apontarmos os elementos linguísticos, estruturais e temáticos dessa composição: mesclando diálogos diretos e curtos com canções individuais e/ou coletivas, o texto brasileiro utiliza-se da oralidade (“Pra no fim...nada” – Buarque, 2017, p. 5), de expressões e gírias das décadas de 1960 e 1970 (“[...] não foi nada joia pra mim” – Buarque, 2017, p. 12), de ditos populares e falas próximas ao coloquialismo (“Eu pra variar trabalho feito um jumento [...]” – Buarque, 2017, p. 31), de jogos rítmicos e/ou sonoros (“Venha, venha, quem me pega. ‘Tou escondida aqui na adega” – Buarque, 2017, p. 28), neologismos (“Vossa Galinência” – Buarque, 2017, p. 10) e de figuras de linguagem como a onomatopeia (“Au, au, au. Hi-ho, hi-ho. Miau, miau, miau. Cocorocó” – Buarque, 2017, p. 32). Dotadas desses mesmos aspectos, as letras das músicas versam sobre a liberdade, a luta por identidade e respeito, a união e a procura por um mundo mais igualitário; entretanto, junto ao tom denunciatório e crítico com a qual tais assuntos aparecem não há, por nenhum instante, a perda de uma atmosfera pueril, humorística e lúdica como podemos notar nas seguintes passagens de “Um dia de cão”: “Lealdade eterna-na, / não fazer baderna-na, / entrar na caserna-na, / o rabo entre as pernas-nas” (Buarque, 2017, p. 8).

Indicado e vencedor de importantes prêmios – como o de Melhor espetáculo infanto-juvenil de 1977 concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte e em diversas categorias no *Mambembe* de 1980 (Rabelo, 1998) -, desde sua estreia entre os meses de julho e outubro de 1977 *Os saltimbancos* consagraram-se no cenário artístico por sua calorosa recepção entre público-alvo e crítica, suas constantes montagens realizadas até hoje, a gravação e o sucesso de um LP reunindo todas as canções da peça e sua releitura cinematográfica, “Os saltimbancos trapalhões” (1981), adaptação que ganhou sua própria continuidade entre 2016 e 2017 com “Os saltimbancos trapalhões: rumo a Hollywood”.

Sintetizando tais aspectos e unindo-os às problemáticas relacionadas às produções buarquianas em geral e à censura, Fiuza (2006, p. 116) afirma que:

Até mesmo nos trabalhos de Chico Buarque voltados às crianças encontra-se uma sofisticação literária e musical incomum no campo dos músicos, como em *Os Saltimbancos*, numa tradução e adaptação da peça [...] *I Musicanti* (de 1976) do italiano Sergio Bardotti. Por sua vez, o original italiano foi baseado na fábula *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. Na versão do musical por Chico Buarque, o referencial político foi ainda mais latente, muito embora sua originalidade advenha justamente desta capacidade de aliar a crítica política ao universo lúdico inerente ao texto e às canções que compõem a obra. Encenada sob a direção de Antônio Pedro, em 1977, foi gravada em disco no mesmo ano. Apesar do seu conteúdo de crítica social e política, não se encontra registros na Censura relacionados à sua liberação.

Traçado o panorama geral do espetáculo, foquemos nossa atenção agora na Gata, última personagem a integrar o conjunto musical dos *Saltimbancos*. Desde sua entrada em cena, há em seus atos (“Sou uma gatinha” – Buarque, 2017, p. 12; “Miau, sou meio preguiçosa...” – Buarque, 2017, p. 31) e em suas falas recheadas de gírias e abreviações lexicais (“Falou, bicho”; “Ah!Não, a gente ‘tava só brincando!” – Buarque, 2017, p. 18) uma atmosfera de leveza, ingenuidade e naturalidade que nos permitiria ligá-la a figura da juventude, fase transitória na qual comportamentos e ideais estão em formação, desenvolvimento e constante alteração.

Ao ser questionada pela Galinha se sabe cantar, a personagem aparenta certa tristeza ao responder “[...] infelizmente! [...] fazer um som não foi nada

joia para mim. Cantar uma música me custou muitíssimo” (Buarque, 2017, p. 12). Incentivada pelos demais animais, entoa “História de uma gata” e traz ao conhecimento de todos como era sua vida:

Me alimentaram,
Me acariciaram,
Me aliciaram,
Me acostumaram.
O meu mundo era o apartamento.
Detefon, almofada e trato,
Todo dia filé-mignon
Ou mesmo um bom filé... de gato. (Buarque, 2017, p. 14)

Por meio desse trecho, notamos luxos e regalias experimentados inicialmente pela protagonista: suas necessidades – tanto as básicas como alimentação (“filé mignon”) e moradia (“apartamento”) como as de ordem relacional, afetiva e material (o carinho, o zelo, a “almofada”) são atendidas e saciadas sem que ela própria tenha que tomar qualquer tipo de atitude.

Assim, o uso dos verbos acompanhados dos pronomes nos quatro primeiros versos indicaria, concomitantemente, a passividade e acomodação (impostos ou não) da Gata e o controle irrestrito exercido por seus donos. Ademais, ao restringir seu mundo ao ambiente fechado e doméstico do apartamento, a protagonista assume-se como alguém apartado e/ou desconhecedor de tudo e de todos que existem além daquelas paredes.

Entretanto, mudanças começam a ocorrer e uma leve insatisfação torna-se perceptível:

*Me diziam, todo momento:
Fique em casa, não tome vento.
Mas é duro ficar na sua
quando à luz da lua
tantos gatos pela rua
toda a noite vão cantando assim:
Nós, gatos, já nascemos pobres,
porém, já nascemos livres.
Senhor, senhora, senhorio,
Felino, não reconhecerás. (Buarque, 2017, p. 14, grifo nosso)*

O domínio, exemplificado através da escolha pelo imperativo verbal (“fique”) e da ideia de reiteração (“todo momento”), parece atingir seu ápice na separação definitiva do que é permitido ou não fazer e até mesmo no estabelecimento de limites físicos a serem respeitados: a casa apresentar-se-ia como lugar de segurança e conforto, enquanto a rua seria perigosa e, por isso, proibida. No entanto, a curiosidade frente ao desconhecido e o anseio por renovação, pelo contato com o outro e por novas experiências ganham espaço e a Gata opta por sair de um estado de latência e acomodação e reunir-se aos demais membros da sua espécie.

É relevante visualizar que elementos como o vento, a rua e a luz (no caso, da lua) passam a atuar como metáforas da liberdade almejada e de horizontes até então não explorados, temáticas essas evidenciadas pela canção dos gatos. Já o ambiente doméstico, antes tido sob a insígnia do acolhimento e da satisfação plena, perde aos poucos tal conotação constituindo-se ao final como um local hostil para o qual a personagem feminina não poderá mais regressar:

De manhã eu voltei pra casa,
 Fui barrada na portaria,
 Sem filé e sem almofada,
 Por causa da cantoria. (Buarque, 2017, p. 14, grifo nosso)

Os versos acima comprovam tal interpretação e evidenciam ainda o fato de que a felina sofrerá punições e retaliações pela escolha feita, pela postura mais ativa e por sua voz e vontade destoar daquele dos que detinham poder e controle sobre seu antigo mundo.

Contudo, será a perda e o distanciamento desse passado de luxos exacerbados, de autoritarismo e de opressão que possibilitarão a conscientização, a constituição identitária e a autoafirmação do eu lírico como indivíduo integrante de toda uma sociedade.

Mas agora o meu dia a dia
 É no meio da gataria
 Toda noite virando lata
 Eu sou mais eu, mais gata

Numa louca serenata
Que de noite vai cantando assim:
Nós, gatos, já nascemos pobres
Porém, já nascemos livres
Senhor, Senhora, Senhorio
Felino, não reconhecerás. (Buarque, 2017, p. 14, grifo nosso)

Apartada de padrões e valores preestabelecidos, de relacionamentos desiguais e abusivos, da subjugação, das rotulações, das convenções impostas e da clausura, a Gata passa a sentir-se como um sujeito ciente, livre (mas ao mesmo tempo em comunhão com a “gatária”) e capaz de trilhar os caminhos que desejar; não há mais limites físicos a obedecer e o canto, longe de ser um comportamento condenável e tolhido, transforma-se em algo natural e representativo de sua essência e de sua identidade. Nas palavras de Rufino (2008, p. 116)

A gata, ao sair cantando, “desafiando seus senhores”, parece adquirir consciência de seus atos. Nesse momento, ocorre a antropomorfização. O sujeito, gata, antropomorfizado, quebra o contrato estabelecido com os seus senhores, destinadores-manipuladores. Mesmo recebendo toda atenção e mordomia no apartamento, a felina prefere ir para a rua cantar [...]

Ao sair com os outros gatos [...] adquire uma nova competência: ela passa a saber-fazer (cantar). No entanto, no momento em que volta para o apartamento, ela é sancionada [...] pelos seus senhores: eles a reconhecem como uma má gata (um anti-sujeito) que não cumpriu seus deveres e, conseqüentemente, barram-na na portaria [...] A gata, então, passa a viver junto da gatária, ciente de que perdera as mordomias, porém livre e com a sua identidade afirmada [...] (Rufino, 2008, p. 116).

Cabe mencionar, por fim, um par de versos (“Senhor, Senhora, Senhorio,/ Felino, não reconhecerás”) cuja construção e o contexto propiciam variadas leituras. Entoado pela primeira vez na passagem em que a personagem feminina decide deixar o apartamento para conhecer as ruas, o verbo presente nesse refrão anteciparia o rechaçamento do “felino” pelos seus “senhores”, uma vez que esse descumpriu as regras e, portanto, não mais será reconhecido e aceito junto ao ambiente privado do apartamento e dos seus moradores. Em contrapartida, quando sua reiteração ocorre no momento onde a protagonista valoriza sua própria identidade (final da

cantiga) uma inversão significativa ocorreria: seria a Gata agora a não mais reconhecer e aceitar seus antigos donos como seres munidos de qualquer relevância ou poder junto a sua nova jornada. Uma terceira interpretação também seria possível caso aceitemos os sujeitos dessa relação tanto no papel de agentes como de pacientes da ação central (reconhecimento),

No processo de criação literária, Hutcheon (1991) e Silva (2007) destacam a personagem como um constructo ficcional perpassado sempre por uma ideologia, por uma visão própria de si, do mundo e do contexto histórico no qual está inserida; dessa forma, ela deteria o poder de representar – metaforicamente ou não – uma classe social, um conjunto de valores e/ou um momento específico.

Embasados nas colocações feitas até então e na concepção do canto como atividade criativa e inerente a nossa protagonista feminina, capaz de lhe inserir muitas vezes entre os binômios alegria-tristeza, valorização-desmerecimento, acolhimento-rejeição, coletividade-isolamento, mas de revestir-se sempre da atmosfera de libertação e expressão, concordamos com Souza (2002) quando este defende ser a Gata o simulacro dos artistas, afetados de diferentes maneiras pelo regime ditatorial brasileiro.

Assim como a personagem, grande parte desse segmento experimentava uma vida reclusa e focada apenas em seu próprio trabalho (o momento de criação, os meios onde circulavam suas produções, a preocupação extrema com as formas, os métodos e o estilo, etc.), por vezes não se envolvendo ou desconhecendo completa ou parcialmente a realidade de repressão e violência impostas àqueles grupos sociais abertamente contrários ao golpe militar (trabalhadores, estudantes, dentre outros). A situação sofrerá um revés drástico com a promulgação do AI-5 e a disseminação irrestrita da censura a toda e qualquer manifestação destoante da pretendida pelos detentores do poder, seja em razão dos temas, da linguagem, do veículo; com o crescimento vertiginoso dos cortes, das proibições, dos vetos e das arbitrariedades contra os produtos culturais de toda a classe, muitos atores, cantores, escritores e intelectuais optaram por assumir uma posição e um engajamento na luta pela derrubada do regime autoritário vigente e, para tanto, utilizaram as mais diferentes saídas: os

abaixo assinados, a participação em manifestações, atos e passeatas públicas, e a confecção cada vez mais maciça de obras dotadas (direta ou indiretamente) de um viés contestatório e crítico (Aquino, 1999). Acusados de atentarem contra “a moral e os bons costumes”, não foram raros os casos de exílio e autoexílio, visto que “[...] a ditadura civil-militar buscou expurgar todos aqueles que constituíam risco para o controle militar do país” (Silva Junior, 2015, p. 103), porém os “cantos” de denúncia nunca cessariam totalmente e puderam ser ouvidos mais claramente a partir da Constituição de 1988, instrumento oficial a determinar, entre outras medidas, a extinção da Censura às Artes.

Para encerrar nossa análise, julgamos relevante apresentar também um paralelo entre a Gata e os demais saltimbancos, uma vez que concordamos com a afirmativa feita por Todorov (1972, p. 221) de que “[...] todo personagem se define inteiramente por suas relações com os outros personagens.”.

Primeiro a entrar em cena e responsável pela condução da narrativa, pelo processo de autoconscientização e pela indicação desse mesmo caminho aos demais animais, o Jumento opta por fugir e assumir gestos de rebeldia e coragem após vivenciar um longo período de opressão, submissão, domínio e humilhação:

Minha pensão, nenhuma cenoura. Acho que é por isso que às vezes me chamam de burro. Eu não me incomodo. Mas outro dia, eu estava subindo um morro com quinhentos quilos de pedra no lombo. Estava ali, subindo, quando um pai d'égua disse assim: 'Mas que mula preguiçosa, sô!'. Fui ver, e a mula era eu. Aí eu parei – 'Mula? Ah! É demais!' – e resolvi dar no pé. (Buarque, 2017, p. 5).

Por meio desse discurso teríamos argumentos para estabelecer uma aproximação dessa figura com a dos trabalhadores, braçais ou não, que se encontram sob o julgo exploratório dos seus “patrões” e são encarados tão somente como objetos e veículos para a obtenção de lucro (Souza, 2002; Rabelo, 1998); além disso, esses dados sobre sua antiga vida o distancia da Gata, uma vez que esta - como já comentamos – desfrutava das comodidades

de um ambiente privado onde não lhe cabia executar nenhum tipo de serviço.

A fim de acentuar a discrepância entre eles, acreditamos ser válido acentuar a citação seguinte, na qual o protagonista manifesta abertamente sua opinião acerca das motivações relacionadas à opção de muitos por unir-se ao meio artístico: “Quando alguém não sabe fazer mais nada, nada mesmo, pode ser artista. Hoje todo mundo canta, como dizem aqueles que não sabem cantar” (Buarque, 2017, p. 8); embora possuísse como desejo inicial chegar à cidade e tornar-se músico, ironiza aqueles que mesmo não tendo talento, decidem pela adoção desse destino por não possuírem disponibilidade, vontade e/ou habilidades para efetuar trabalhos mais pesados e difíceis, como aquele realizado por ele mesmo no começo do musical. Ao decidirem lutar pela permanência e expulsão definitiva de seus antigos donos da pousada, o Jumento afirma de forma despreocupada e sem qualquer ressentimento ou tristeza: “E depois, como músicos... bem, enfim, como músicos, não éramos lá grande coisa” (Buarque, 2017, p. 28). Tal constatação é bem aceita pelos animais que, após a vitória final e definitiva assunção como únicos responsáveis por suas escolhas e destinos, voltam a desempenhar algumas tarefas nas quais sempre mostraram aptidão e conhecimento (o trabalho braçal do Jumento, a Galinha e seus cuidados com o ambiente doméstico, a proteção e a vigilância do Cachorro, a arte da Gata), porém até então não valorizadas ou focadas em produzir efeitos benéficos para toda uma coletividade.

Entretanto, o único momento de desentendimento entre os saltimbancos que poderia chegar a um nível físico aparece no primeiro encontro entre a Gata e o Cachorro: ao revelar sua presença inesperada, a felina provoca perturbação e desconfiança canina expressas em uma série insistente, raivosa e perturbadora de latidos, somente controlados por uma firme intervenção do Jumento (“Calma, cachorro, espere aí e não faça mais isso, entendeu?” – Buarque, 2017, p. 12). Desde sua aparição inicial, na qual sua descrição inclui o corpo maltratado, as roupas esfarrapadas e os pesadelos constantes, o cão assumiria ações e falas marcadas pela obediência cega, a lealdade incontestável, uma desvalorização da própria figura e uma

servidão, passividade e submissão extrema a tudo e a todos (“Sim, senhor, é pra já.” – Buarque, 2017, p. 8; “Fidelidade à minha farda [...]” – Buarque, 2017, p. 8; “Como, senhor? Vossa Excelência não quer ser meu patrão? [...] em que posso servi-lo?” – Buarque, 2017, p. 10). Ao combinarmos tal aspecto com as menções diretas à “farda”, “policial”, “caça” (Buarque, 2017, p. 8) presentes na sua canção de apresentação e com as imagens desencadeadas pelas palavras “guerra” (Buarque, 2017, p. 8) e “pau de arara” (Buarque, 2017, p. 10) torna-se plausível a leitura, tal qual a de Souza (2002) e de Andrade (2013), desse protagonista como um simulacro dos militares de baixas batentes, dispostos a resignar-se e cumprir todo e qualquer tipo de ordem; interpretação essa que ganha mais força ao recordarmos tanto as diferenças naturais relacionadas a essas espécies como os choques entre a classe militar e artística durante a década de 1960 e 1970 - a censura, as invasões a teatros, a proibição a livros, músicas e peças.

Por fim, temos as divergências entre a Gata e a Galinha que, embora próximas por serem protagonistas femininas, pertenceriam a gerações e segmentos com valores e comportamentos, por vezes, contrários. A felina abarcaria em si atitudes próximas àquelas da juventude revolucionária e inovadora, pronta a contestar e romper antigas barreiras e padrões; já a segunda, como defende Souza (2002), seria a personagem mais polimorfa da narrativa, pois representaria concomitantemente a classe operária (“A escassa produção/ alarma o patrão” – Buarque, 2017, p. 10), as pessoas de idade avançada (“ ‘Estás velha, te perdoo [...]’” – Buarque, 2017, p. 10), a vertente mais tradicionalista das organizações de esquerda (“Có, co, como vão, companheiros?”; “Pois um bico a mais/ só faz mais feliz/ a grande gaiola / do meu país.” – Buarque, 2017, p. 10) e a figura de mulher regida ainda pelas convenções sociais e funções preestabelecidas ao seu gênero e restrita aos ambientes do doméstico, do privado e do familiar (“Eu? Arrumo a casa, faço uma comidinha...” – Buarque, 2017, p. 31).

Ainda que divergentes em muitos aspectos, a gata e os outros animais possuem os mesmos anseios: a liberdade (de expressão, de ir e vir, de escolha, de opinião), o reconhecimento e consideração pelas atividades desenvolvidas, a realização tanto a nível pessoal como grupal e a chance de

assumir-se como Sujeito dotado de voz ativa, de direitos a desfrutar e deveres a cumprir. A formação de uma banda e a opção, ao final da peça, pela vida na pousada - onde cada um dos bichos assume uma determinada função valorizada por todos e visando um bem coletivo - em detrimento da ida à cidade suscita a leitura de que a união, a solidariedade e o respeito às diferenças e ao outro seriam três dos pilares mais sólidos e necessários para uma vida em sociedade.

Considerações finais

Por meio do percurso empreendido pelo jumento, o cachorro, a galinha e a gata em *Os saltimbancos* – a fuga da vida até então conhecida, o desejo de se chegar à cidade, a formação de uma banda, a chegada à pousada do “bom barão”, os embates e vitórias frente aos seus antigos donos humanos, e a opção final por permanecerem vivendo os quatro juntos naquela morada – conseguimos identificar temáticas universais (como a utopia, a formação identitária, a viagem como fator de iniciação e aprendizagem, a procura por felicidade e realização, a relevância da coletividade, o embate entre o bom e o mau) e problemáticas tanto de cunho social (as relações de exploração e opressão no ambiente de trabalho, a preocupação excessiva com o capital e o lucro, a subordinação e desvalorização do outro, as injustiças, a imposição de determinados valores) como político (a luta contra a repressão, o anseio por liberdade, o emprego velado ou não da violência, a coerção).

Sendo assim, ainda que voltados – a princípio - para o público infantil e juvenil em virtude da presença do humor e de jogos sonoros, de um viés lúdico e de seus personagens próximos ao universo dos contos de fadas (animais falantes), o texto e as composições musicais dessa peça teatral também carregariam em si a possibilidade de traçar uma leitura e uma representação da situação experimentada pelo Brasil durante a ditadura militar. Como bem ressalta Rabelo (1998), após um longo período onde predominaram o medo, a clausura, a insegurança e a censura, os últimos anos da década de 1970 assistiriam à consolidação dos debates acerca da anistia, da abertura política, do retorno de instituições anteriormente banidas

e postas na ilegalidade e também a posicionamentos e ações mais ativas de variados setores sociais visando explicações, ressarcimentos por perdas sofridas e até mesmo a redemocratização a nível nacional.

Para se chegar a tais mudanças, seria necessário trilhar um caminho árduo perpassado por etapas e aprendizagens, aludido em *Os saltimbancos* na jornada empreendida pelos animais e, principalmente, nas lições apresentadas pelo jumento aos seus companheiros. As duas primeiras - “O melhor amigo do bicho é o bicho” (Buarque, 2017, p. 12); “Um bicho só é só um bicho. Agora todos juntos...” (Buarque, 2017, p. 26) defendem a concepção de que a ascensão de um novo modelo organizacional na política, na economia e na sociedade viria através da solidariedade, da união e da esperança; já a derradeira “OS HOMENS VOLTAM SEMPRE” (Buarque, 2017, p. 28) traz um alerta ao perigo iminente do retorno de regimes autoritários, exploradores e coercitivos, mas que esses poderiam ser contidos e enfrentados quando os valores mencionados acima, combinados com a prudência e a conscientização, fossem compreendidos, internalizados e colocados em prática por toda uma coletividade.

Concordamos com as interpretações de Andrade (2013) e Rabelo (1998) de que, ao longo de todo o musical, duas ideias consolidam-se como mensagens centrais e desencadeadoras das demais. A primeira remete ao valor positivo assumido pelo trabalho quando esse é reconhecido, valorizado e encarado como elemento propiciador de mudanças, de conhecimento e da tomada de consciência de si próprio e do mundo; já a segunda seria a da defesa das Artes não só como uma atividade cultural, criadora, libertadora e criativa, mas principalmente como uma forma de luta contra as injustiças de todas as espécies e de (re) conquista da humanidade - princípio e característica muitas vezes violada, sublimada ou esquecida quando entra em voga a problemática do poder, da alteridade e do relacionamento do Homem com os seus semelhantes.

A convergência entre todos esses aspectos direciona nossa atenção principalmente à figura da Gata, protagonista ligada desde o princípio ao canto, forma de expressão que influencia toda a sua trajetória e que contribui decisivamente para sua construção identitária e autoafirmação social. Assim

sendo, a canção “História de uma gata” tece e recorre a imagens metafóricas e menções indiretas aos temas da censura, da repressão, do exílio a partir da utilização de binômios como acomodação/luta, prisão/liberdade, pertencimento/exclusão e silenciamento/expressividade; tais constatações, quando combinadas ao uso do verbo “cantar” e à simbologia de independência, boemia e sensualidade permeadores desse animal, admite visualizarmos esse eu lírico como uma representação dos artistas - escritores, cantores, atores, pessoas envolvidas com os mais diferentes e distintos meios culturais -, segmento social a experimentar em suas obras e, muitas vezes, na própria pele, a imposição das violências e truculências perpetradas durante os anos ditatoriais.

Sob os mais diversos contextos e formas, a arte nunca deixará de configurar-se como um direito e uma necessidade social dotada do intuito de desmistificar e criticar paradigmas e estruturas; de provocar reflexões e novas interpretações/percepções de mundo; de afrontar e resistir a qualquer tipo de opressão; de contribuir para a formação e transformação identitária individual e/ou coletiva do Homem; de lutar em prol da liberdade de expressão e opinião. Direta ou indiretamente, tais capacidades relacionam-se e atingem não somente seus idealizadores, mas também seu público: a fala de A., adolescente de 17 anos entrevistado após assistir a *Os saltimbancos*:

... eu acho que *Os saltimbancos* (*dá uma risada*) é uma peça não tão infantil né, infantil mas ao mesmo tempo adulta, é muito simbólica. *Os saltimbancos* diz sobre as pessoas oprimidas, eu acho que a peça tira a pessoa da cadeira, mesmo o opressor às vezes não sabe que tá prejudicando alguém, a peça mostra pras pessoas o que é a realidade [...] o bicho que eu mais gostei foi a gata, porque ela dá uma sensação de liberdade. (Sampaio, 1977).

e a de Peixoto (2000, p. 306), ao referir-se ao universo cênico, demonstram todo esse alcance e o poder conscientizador.

A dramaturgia precisa, como o espetáculo, ser porta-voz de um pensamento, capaz de levar ao público uma mensagem de fé na possibilidade de o homem construir seu destino, derrubar as bastilhas,

construir sua liberdade, suprimindo o que existe de opressivo, fazendo sua história, organizando uma sociedade livre da alienação.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra Siebra. A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. *Acervo*, v. 15, n. 2 jul-dez, p. 101-114, 2011. Disponível em:

<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/217> Acesso em 02 jul. 2017.

ANDRADE, Adriely Apolinário de. Todos juntos somos fortes: a representação do trabalho n'os Saltimbancos, de Chico Buarque. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2013. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/2062>. Acesso em: 02 jul 2017.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BUARQUE, Chico (trad.). *Os saltimbancos*. Texto original de Sérgio Bardotti. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CONTREIRAS, Hélio. *AI-5: a opressão no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se – A saga de Vannuchi Leme, a USP como aldeia gaulesa, o show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A girafa, 2003.

FIUZA, Alexandre Felipe. Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970.

Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103161>. Acesso em: 02 jul 2017.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/26199/16259>. Acesso em: 02 jul. 2017.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 1, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

MENESES, A. *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco’: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda, 1971/1978. *História*, v. 22, n. 1, p. 115-34, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a05>. Acesso em: 08 dez. 2016.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. São Paulo, Hucitec, 2000.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado), 1998.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Gilmar. A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque. *Alceu*, v. 9, n. 18, jan- jun. 2009, p. 131 a 147. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20\(pp131%20a%20147\).pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20(pp131%20a%20147).pdf). Acesso em: 02 jul. 2017.

RUFINO, Janaína de Assis. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. *Mal-Estar e Sociedade*, Ano I, n. 1, Barbacena, nov. 2008, p. 111-128. Disponível em: <http://revista.uemg.br/index.php/malestar/article/view/7> . Acesso em: 02 de jul. 2017.

SAMPAIO, Mateus. "A platéia em *Os saltimbancos*". In: *Movimento*, São Paulo, 06/11/1977.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.

SILVA JUNIOR, Moisés Rodrigues da. O trauma de um ponto de vista histórico-político. In: SILVA JUNIOR, Moisés Rodrigues da; MERCADANTE, Issa Fernando Sarraf. *Travessia do silêncio, testemunho e reparação*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; São Paulo: Instituto Projetos Terapêuticos, 2015.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, Ano IV, nº 1, jan. mar 2007. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF10/ARTIGO8.SECAO.LIVRE.Dolores.Puga.pdf>; acesso em: 02 jul. 2017.

SOUZA, Miliandre Garcia de. "Ou vocês mudam ou acabam": aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 11, n. 21, p. 235-259, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-101X2010000200235&script=sci_arttext. Acesso em 02 jul. 2017.

SOUZA, Sérgio Alves de. Vozes Da Infância, Falas Da Política: Os Saltimbancos No Debate Do Final Da Década De 1970. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 24, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10623>. Acesso em: 02 jul. 2017.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: MENDONÇA, Antonio Sérgio de Lima; NEVES, Luis Felipe Baeta. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

WANDERLEY, Cremilda da Silva Aguiar. O conteúdo político na dramaturgia de Chico Buarque: “Calabar”, “Gota d ‘água”, “Os Saltimbancos” e “Ópera do Malandro”. *Intercom*. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (São Paulo), 07- 10 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2008/resumos/R9-0135-1.pdf>. Acesso em: 02 jul 2017.

MÚSICA PELA MÚSICA: INDÍCIOS DA PRESENÇA DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL AUTÔNOMA NA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE NO JORNAL DIÁRIO DE S. PAULO

Daniel de Thomaz*

RESUMO: o presente trabalho analisa a produção jornalística musical de Mário de Andrade a partir da verificação das influências da estética autônoma musical supostamente presentes em sua coluna no jornal Diário de S. Paulo, em 1935. Para isso, em uma investida bibliográfica, verificou-se inicialmente as concepções do autor sobre crítica, sua trajetória no jornalismo e suas ideias sobre estética musical. Ao final, a partir da análise da crítica, conseguiu-se identificar evidências textuais que comprovam a autonomia do discurso musical em relação aos sentimentos a partir de uma crítica sobre o pianista Moritz Rosenthal.

PALAVRAS-CHAVE: estética musical; crítica musical; jornalismo cultural.

Abstract: the present work analyzes the musical journalistic production of Mário de Andrade from the verification of the influences of the autonomous musical aesthetics supposedly present in his column in the newspaper Diário de São Paulo in 1935. For this, in a bibliographical investee, the author 's conceptions about critique, his trajectory in journalism and his ideas on musical aesthetics were initially based. At the end, from the analysis of the critic, it was possible to identify textual evidences that prove the autonomy of the musical discourse in relation to the feelings from a critique on the pianist Moritz Rosenthal.

KEYWORDS: Musical aesthetics; Musical criticism; Cultural journalism.

Introdução

Normalmente, a imagem de Mário de Andrade é associada imediatamente à literatura. Porém, quando feita alguma menção ao autor paulistano no âmbito musical, por exemplo, não são raras as manifestações

*Universidade Presbiteriana Mackenzie

exclamatórias, principalmente entre alunos acostumados a relacionar o autor de *Paulicéia Desvairada e Macunaíma*, à Semana de Arte Moderna de 1922 para fins de exame vestibular. A relação imediata, no entanto, está correta. Mas é limitada. A abrangência intelectual e artística de Mário Raul Morais de Andrade (1893 - 1945) não se limita apenas ao mundo dos livros. Além de sua marcante trajetória na arte das palavras como poeta e romancista, Mário também marcou sua presença como professor de música e comunicador. Essas duas qualidades foram fundidas e estão presentes em sua obra crítica jornalística.

Atuante na imprensa desde seus 25 anos, Mário exerceu seus dotes artísticos musicais como jornalista até sua morte. Formado em piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, teve sólida formação na área, e reunia qualificações ímpares para exercer o papel de mediador, desmistificando em estilo literário, os tortuosos caminhos da música erudita. Foi professor de História da Música e de piano e certamente um dos maiores pesquisadores dos ritmos e cantos folclóricos brasileiros. Dessa fase, iniciada nos anos 20, é bem conhecida sua posterior bandeira em relação ao nacionalismo musical, tão difundido em seus ensaios críticos e seus estudos etnomusicais. Mas, sobretudo, sua produção mais regular está na crítica musical.

As próximas exclamações poderiam surgir em relação à atuação de Mário como compositor. Ao que se tem notícia, sua incursão nessa área foi ínfima. É autor de uma só canção chamada “Viola Quebrada” e um inédito libreto chamado “O Cafezal”. A canção, segundo o próprio Mário, foi uma brincadeira feita a partir de uma melodia de Catulo da Paixão Cearense, como declarou a Manuel Bandeira. Em uma carta ao colega poeta, ele mesmo confessa se tratar de um plágio pois afinal nunca fora compositor. Mário gostava de cantar com os amigos e, há alguns anos, sua voz foi identificada em primitivos cilindros de cera, gravando melodias regionais. Essa dissociação evidente entre criação literária e musical presente em Mário traz algumas inquietações. Estariam essas duas formas artísticas tão afastadas ao ponto de constituírem linguagens totalmente autônomas? Ou seria possível

adapta-las na medida do possível, proporcionando uma maior compreensão de seu sentido?

Aliando essa problemática às questões estéticas musicais, o presente artigo pretende identificar na crítica jornalística musical de Mário de Andrade, em sua fase mais madura no jornal *Diário de S. Paulo*, indícios que revelem a presença ou a influência da conceituação da autonomia musical. Para chegarmos nela, faremos um breve histórico a respeito da busca da significação musical no decorrer dos séculos, colocando em evidência as questões levantadas por Eduard Hanslick (1825-1904) em sua obra *Do Belo Musical*, publicada em 1854. Em especial, trataremos da independência de significado musical do som em relação a outras expressões artísticas e à desvinculação entre música e sentimento intrínseco. Tal procedimento é necessário em vista de nosso objeto de análise estar sendo relacionado a essa conceituação presente na obra crítica de Mário no recorte aqui estabelecido.

Empreendeu-se assim, primeiramente, a missão de verificar o percurso do autor na imprensa paulistana para, em seguida, rastrear suas impressões sobre a crítica e a estética musical. Ao final, a partir da análise da crítica "*Rosenthal*", publicada em 1934 no *Diário de S. Paulo*, procurou-se identificar as influências do discurso musical autônomo em marcas textuais. Nosso objetivo foi verificar se e por que tais concepções teóricas estariam presentes nas análises das apresentações musicais que Mário publicou no jornal. Os resultados mostraram-se positivos nesse sentido e apontam para um posicionamento bastante criterioso de Mário ao leitor quando o assunto é significação musical.

Mário e sua concepção sobre crítica de arte

A musicologia brasileira fortalece-se muito após a morte de Mário de Andrade, em 1945. Muitos consideram Mário um dos primeiros musicólogos brasileiros ainda que sua obra, dispersa e fragmentada, não forme um bloco homogêneo. Um grande acervo sobre a obra de Mário foi doado pela família Andrade ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB). Os textos de Mário mais diretamente ligados à música são *O Banquete*

(1977), testamento estético do autor, *Vida do Cantador* (1993), *Introdução à Estética Musical* (1995), organização de Flávia Camargo Toni e *Música Final* (1998), análise de Jorge Coli sobre sua última produção jornalística na coluna *Mundo Musical*, no jornal paulistano *Folha da Manhã*. Há ainda outras publicações no prelo, relançando a obra do autor¹³. Para efeito da análise, porém, o presente trabalho debruçou-se sobre algumas críticas do autor publicadas no *Diário de S. Paulo* (1934-1935) em edição organizada por Paulo Castagna. Essa produção, em específico, oferece uma visão mais amadurecida do autor, já com 41 anos e com reconhecida atuação no universo cultural nacional brasileiro. Essa concepção, pessimista às vezes, pode ser constatada em uma dessas produções na qual expressa, de forma severa, sua impressão geral sobre a superficialidade da crítica de arte feita no Brasil naquele período:

Quase toda a nossa crítica, mesmo a literária que é a mais forte, é duma leviandade prodigiosa, e se contenta de linhas gerais. Não se procura uma alma, porém uma fisionomia. Não se procura uma obra, porém a sua sonoridade. Isso não é amor, é sensualismo. (Andrade, 1993, p. 247).

Na crítica musical, especificamente, Mário faz uma distinção fundamental entre conhecimento técnico do artista e o conhecimento técnico do crítico. Nas mãos do crítico, o conhecimento fundamental poderia tomar rumos não desejados. Por exemplo, para Mário, a análise minuciosa que um crítico pode aplicar à uma determinada obra, poderia afastá-lo de proporcionar uma compreensão mais profunda e totalizante do objeto contemplado. Seja pela defesa de parâmetros conservadores ou pelo excesso de análise, segundo Mário (Santos, 2004, p. 27), a crítica descaracteriza-se diminuindo a possibilidade de integração e empatia totais com a obra. O que importa para o crítico é a compreensão primeira, profunda e total da obra de arte. Tal compreensão, para Mário, deveria fundamentar-se em três parâmetros: conceitos da filosofia, a atuação do artista (ser individual e social) e uma bem fundamentada conceituação de estética. Esses fatores são

13A maioria das publicações, infelizmente, está há muito esgotada nas livrarias e permanece rara em sebos.

decisivos quando o crítico descreve sua compreensão de uma obra de arte. Porém, para que tenha uma função formadora para outros criadores, a crítica deveria dedicar-se aos aspectos técnicos da obra observada. Pois os dados técnicos são didáticos por natureza. Desta forma:

A compreensão da obra satisfazia ao crítico e poderia nortear “filosoficamente” a opinião pública; os dados técnicos visavam, sobretudo, os artistas do mesmo ofício. Mário justifica, assim, como didáticos, os “penduricalhos” – dados de conhecimento técnico – com que enfeitava suas críticas. (Santos, 2004, p. 27).

Um dos textos onde essa visão fica evidente é em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, mesmo ano que *Pequena História da Música* e seu maior romance, *Macunaíma*. Nesse texto ensaístico, sua intensão foi dirigir-se aos compositores valendo-se de analogias como a formação da música tradicional europeia comparada à pluralidade de influências na composição nacional. Para ele, o compositor brasileiro não podia ser “unilateral”, privilegiando unicamente influências formadoras da música brasileira e descartando as europeias. E muito menos “exclusivista”, chegando ao excesso do exotismo exacerbado dos elementos puramente autóctones. Seu objetivo nessa reflexão foi ilustrar o processo de assimilação, soma e recriação desejável da música europeia. Mário utiliza a expressão *técnica da forma musical* em um dos capítulos para valorizar a importância da música popular nacional, da variação dos corais e da dança. Ele sugere, inclusive, associa-las a suítes (termo que vem do Barroco europeu e utilizado para designar um conjunto de danças) para dar universalidade à grande variedade e contraste dos hábitos comuns de vários povos.

Mário estabelece uma comparação com as Partitas, Suítes francesas e Suítes inglesas de J.S. Bach. Ele afirma que o fato de as suítes reunirem formas variadas de dança, como a *alemãda*, a *giga*, a *siciliana*, a *gavota*, entre outras de diversos locais da Europa (ainda não unificada), é um exemplo representativo do patrimônio do ocidental sem fronteiras. A mesma analogia ele utiliza para se referir a danças de diferentes regiões do Brasil, contrastando as influências das culturas africanas, europeias e ameríndias.

Mário ainda compara a Moda com a África antiga e o Coco com uma lenta sarabanda. Sobre as suítes, por exemplo, assevera:

A forma de Suíte (serie de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "para acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. (Andrade, 1972, p. 17).

Valendo-se ainda de análises técnicas para referir-se ao diversificado estilo musical brasileiro, Mário compara a forma ternária europeia composta por *Prelúdio, Coral e Fuga* com, respectivamente, *Ponteio, Acalanto e Samba*. Com a mesma adaptação, para séries de intenções descritivas e psicológicas, tais como as *Cenas Infantis*, de Schumann, ele faz a equivalência com o reisado, bumba-meu-boi, cirandas e serestas. Desta forma, valendo-se de seu vasto conhecimento musical, ele tornara-se o primeiro nacionalista musical pois legitimava as influências europeias tais como as brasileiras em nossa música. E os compositores desse período se inspiraram nos ideais andradianos. Além de Villa-Lobos, o maior expoente, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, o maestro Guerra-Peixe aderiu à prática de nacionalizar as formas musicais em suas composições. Um exemplo disso está em seus *Prelúdios Tropicais*. Em seu primeiro movimento, traz uma melodia modal nordestina sobre o padrão rítmico do Tambu, dança do carnaval paulista da região de Ubatuba (SP). A estilização erudita dos elementos folclóricos está presente nessa obra criada em 1949. Mário sabia que suas ideias contaminavam os músicos, sabia como usar a melhor linguagem para influenciá-los a levantar sua bandeira:

Mário de Andrade nunca viu o nacionalismo incompatível à pesquisa estética e à renovação estética. Uma constante de suas preocupações artísticas, esse tema vai-se desenvolvendo ao longo do tempo. Na época do *Ensaio*, o nacionalismo apresenta-se com uma função precisa, um critério de combate, "não filosófico, mas social", uma afirmação da brasilidade, uma etapa necessária a exigir sacrifícios pessoais. (Santos, 2004, p. 33).

Por toda a década de 30, período em que compreende sua passagem pelo *Diário de S. Paulo*, o escritor fará questão de atribuir um critério funcional à criação artística sob a dualidade de um dilema insolúvel: se a beleza é desinteressada, a arte é interessada. Para isso, ele propõe um equilíbrio entre a estética e a funcionalidade social, uma arte, ao mesmo tempo “crítica da vida e aspiração de uma vida melhor”.

Mário no jornalismo: estilo e protagonismo.

Antes de ir para o *Diário de S. Paulo*, Mário trabalhara em dois diários: *A Gazeta* (1918-1919) e *Diário Nacional* (1927 -1932). Neste último, dos 700 artigos que produziu, 400 eram sobre música. Sua primeira fase, em *A Gazeta*, de Cásper Líbero, marca seu protagonismo como escritor e ativista no campo da música nacionalista. A maior parte dos textos de Mário, nessa sua primeira fase, trata dos espetáculos musicais ocorridos no Theatro Municipal de São Paulo. Nela, assim como nas posteriores, a sistemática de Mário é sempre a mesma. Ele articula as questões maiores do universo da música e suas significações com as apresentações musicais nas salas de concerto. Essa aplicação prática conceitual em sua produção jornalística textual é recorrente até o fim de sua trajetória no jornalismo.

Em maio de 1933, Mário é contratado pelo *Diário* para escrever críticas musicais em duas colunas, “*Música*” e “*Para o Diário de S. Paulo*”. Em “*Música*” fazia a cobertura dos concertos para posteriormente publicar seus textos. Já em “*Para o Diário*”, buscava penetrar em questões mais profundas, mais técnicas. Seus primeiros trabalhos se limitam a informar o leitor sobre mera atuação dos músicos. Mas essa fase acaba meses depois. Seus textos começam a se tornar cada vez mais interessantes. Deixa os intérpretes de lado e começa a revelar seu pensamento sobre os compositores e a significação de sua obra. E é claro que não deixa de fora as implicações políticas e sócias de seus repertórios.

Há nisso uma evolução crítica de Mário comparada ao seu ofício no *Diário Nacional*. Há a intensão de enriquecer a cultura musical do leitor. Como a coluna reportava os concertos já acontecidos, Mário procurava

recheiar suas análises de ingredientes que fizessem o leitor ampliar sua compreensão sobre a obra. Desta forma, ele construía um gênero híbrido, mistura de crônica, artigo e ensaio. Assim, o público de concerto encontrava nessa produção posterior a oportunidade de ser levado à época dos compositores, aos estúdios onde compunham, analisando-os o pensamento sobre a concepção composicional de séculos anteriores. Enfim, o leitor era transportado para outras eras da música pelas habilidades de um mestre no jornalismo literário. Na verdade, tratava-se de uma estratégia de Andrade para que, mesmo aquele que não tivesse assistido ao espetáculo, sentisse *cócegas* para assistir o próximo.

A produção de Mário para o jornal é regular até 1934. A partir do ano seguinte, começa a diminuir progressivamente sua colaboração. O último artigo do autor para a coluna “*Música*” é publicado em maio de 1935. Após esse período de produção jornalística, Mário assume, em junho, a direção do recém-criado Departamento de Cultura do Município, dedicando-se, como escritor, à Revista do Arquivo Municipal e à publicação de artigos isolados em outros periódicos. Entre 1943 até o ano de sua morte precoce, 1945, Mário publica sua derradeira produção jornalística na *Folha da Manhã*, assinando a coluna “*O mundo musical*”.

Apesar dos formatos exigidos pelo modelo profissionalizado da imprensa brasileira, podemos constatar em seus textos marcas de um contista ou eventualmente outros traços literários em suas críticas e crônicas. Dessa forma, ele consegue conquistar o leitor pela linguagem coloquial, sem perder a objetividade de sua análise. Talvez por isso, sua passagem pelo jornalismo tenha sido tão fragmentada. Ou seja, possivelmente em desacordo com a nova linguagem desenvolvida no jornalismo a partir do final da primeira metade do século XX, cuja intenção de proporcionar maior isenção e compartimentalização de informações pretendia atender à lógica comercial do jornal (Pilagallo, 2012), Mário sempre buscou imprimir seu estilo pessoal, forjado nas artes que produzia, independente das linhas editoriais dos veículos por onde passou.

Hanslick e Andrade: aproximações na estética musical.

Mario de Andrade teve uma sólida formação musical e amplo acesso às teorias filosóficas que buscavam explicar o sentido da música. Talvez não tenha sido sensibilizado tanto pelas mais recentes (em sua época) que ofereciam visões diferentes à compreensão comum do Romantismo europeu do século XIX. Dentre essas, as contribuições da obra de Hanslick foram relevantes para a criação de uma estética autônoma, a música entendida pela música e não pelo viés dos sentimentos ou de outras manifestações artísticas como teatro ou literatura. Mais voltado à explicação da música pelas questões sociais relacionados à identidade cultural nacional, Mario teria sido influenciado pelo autor em questão? Essa é uma das questões norteadoras de nossa análise.

O estudo mais sistematizado da compreensão do sentido musical estabelece-se a partir do século XVII, no final do período Barroco, na medida em que a música sai dos mosteiros e igrejas e torna-se mais complexa com sua teatralização nas óperas sacras e profanas. Mas foi, sobretudo, na sistematização e consolidação do sistema tonal, na adaptação das figuras de retórica clássica ao discurso musical e nas teorias dos afetos relacionadas à sintaxe produzida pelos efeitos harmônicos maior e menor, que os estudiosos do sentido musical estabeleceram uma relação direta entre a linguagem musical e a linguagem falada. Essa concepção reinou absoluta por quase 200 anos até que, a partir da segunda metade do século XVIII, o pensamento racionalista cede lugar às influências das análises históricas-culturais do desenvolvimento humano. Agora, a tão assegurada relação paradigmática entre palavra-música passa a ser substituída pela organização formal e expressividade da música instrumental. Na Alemanha, paralelamente, começam a surgir teóricos que buscavam o sentido específico da música, em particular, o da música instrumental, considerada já no mesmo patamar que a poesia, o teatro e da ópera. Já no século XIX, a importância dada à expressividade do Romantismo traz novamente em evidência a antiga relação entre palavra-música a partir da inserção do texto literário obra

musical instrumental. Intensifica-se nessa época o desenvolvimento da *lied* (canção) e da música de programa (orientada por uma narrativa literária).

O marco fundamental nesse processo de desenvolvimento veio com Eduard Hanslick (1825-1904). Músico e crítico, de formação filosófica kantiana, publica em 1854 um pequeno livro intitulado *Von Musikalisch Shönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (“Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical”), onde defende que o conteúdo da música são as formas sonoras em movimento. E a diferença essencial entre a linguagem e a música “consiste em que na linguagem, o som é apenas um signo para o objetivo de exprimir qualquer coisa enquanto que na música o som tem uma importância em si, ou seja, é objetivo em si mesmo” (HANSLICK, 2011, p. 54). Negando assim qualquer conteúdo semântico acessório ou qualquer submissão do discurso musical a outras artes, sem qualquer remissão extrínseca, Hanslick funda a total independência da música instrumental em relação à linguagem. Com esse rompimento, o autor austríaco funda uma estética autônoma, ou seja, baseada na linguagem própria e nas características do som. Mas é sobretudo em relação às suas reflexões associadas ao sentimento humano, supostamente considerado como fim único da música, que Hanslick contribui significativamente para a autonomia do discurso musical. “A provocação de sensações não necessita da arte, um único som, uma simples cor consegue tal” (Hanslick, 2011, p. 10), escreveu em relação à estimulação dos sentidos humanos. A proposição básica é que as ideias abstratas não constituem o conteúdo da obra musical. Argumentando que a o máximo que a música consegue proporcionar é apenas a sugestão de emoções como graça, suavidade, violência, energia, etc, Hanslick, afirma que a composição musical está alicerçada apenas em concepções puramente musicais como a melodia, o andamento, a organização temática, a dinâmica, as nuances harmônicas etc. Essas formas de construção musical trariam beleza em si mesmas. A filósofa Suzanne Langer, no século XX, corrobora dessa visão afirmando que ligar qualquer estrutura tonal a um significado específico e descritível limitaria a imaginação musical e, “provavelmente colocaria a preocupação com os sentimentos em lugar da atenção sincera à música” (LANGER, 2004, p.236).

Em relação à independência do discurso musical e argumentando que, tal como as cores, os sons possuem por natureza a sua individuação, um significado simbólico que atua antes de toda intenção artística, Hanslick faz uma analogia entre a música com a literatura:

De modo análogo, os materiais elementares da música – tonalidades, acordes e timbres – são já em si caracteres. Temos também uma arte de interpretação demasiado diligente para o significado dos elementos musicais; à sua maneira, a simbólica das tonalidades de Schubart proporciona o equivalente da interpretação das cores levada a cabo por Goethe (Hanslick, 2011, p. 24).

Hanslick defende o belo musical essencialmente como o som agradável cuja essência será seu ritmo. Essa independência semântica, na opinião de diversos autores, faria de Hanslick o precursor do enfoque que prioriza o caráter formal do discurso musical, as formas sonoras em movimento, enfoque este que originou uma corrente formalista, na qual se incluem compositores como Stravinsky, Webern e Boulez no século XX.

O diálogo mais evidente entre as concepções estéticas de Hanslick e de Mário de Andrade encontra-se na obra *Introdução à Estética Musical*, livro lançado em 1995 pela editora Hucitec da Universidade de São Paulo, com introdução e notas da pesquisadora Flávia Camargo Toni, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Nesse pequeno livro, Mario recorre a aspectos históricos e, principalmente, psicológicos, para explicar as múltiplas visões sobre o entendimento do belo musical. Considerando a palavra ainda historicamente “presa” ao processo civilizatório, na dependência da educação, e a música um símbolo de compreensão livre e universal, Mário afirma que a música é pura intuição, significando independência absoluta de compreensibilidade consciente abstrata. E menciona Hanslick:

E assim verificando que a música como intuição se compreende em si mesma, se chega nas proximidades das admiráveis explicações de Hanslick, tendo ele dito que a música tinha em si mesma o objeto de sua representação. Para ele ela era um Belo puro. (Andrade, 1995, p. 46).

Porém, logo em seguida, Mário discorda da ideia pois acredita que não existe um “belo puro” no domínio da percepção humana. Para ele, a compreensão sempre dependerá da relação com a entidade, pelas qualidades que a diferenciam do homem, tais como, por exemplo, a capacidade de sua finitude em relação a Deus. Dessa forma, o escritor concebe a música sendo a expressão compreensível da natureza cognitiva (Andrade, 1995, p. 47). Mário admite sempre um sentido à música, advindo de dimensões físicas e psicológicas, tangíveis e intangíveis pela razão, desde as eras mais primitivas. Sendo assim, conclui valendo-se da psicologia evolucionista:

Ela (a música) passou de realidade consciente para realidade subconsciente pela solicitação dos interesses fisiológicos humanos, porém a inteligibilidade primitiva nunca se perdeu. Era uma realidade compreendida intuitivamente. (Andrade, 1995, p. 50).

Andrade prioriza, nesse curto tratado, o tom didático do conteúdo. Sua concepção sobre a significação musical, porém, não se encerra. Como proposta de discussão, Mário traz a mistura entre razão e emoção cujas relações foram se consolidando desde os tempos remotos e onde os limites entre uma e outra não são identificáveis plenamente no campo da compreensão humana.

Análise da crítica “Rosenthal”: expressividade e técnica como sentido.

Dentre os gêneros jornalísticos existentes historicamente na chamada grande imprensa, ou imprensa profissional, a crítica é aquela que permite talvez a exposição de maior caráter subjetivo. Tanto isso se comprova que essa função, muitas vezes, não é ocupada por um profissional da imprensa, mas pelo chamado “especialista”, alguém que possui experiência empírica na área. Dentro do jornalismo cultural, a crítica contou historicamente com a colaboração de escritores, poetas, dramaturgos, artistas plásticos e, claro, músicos, sempre objetivando estimular nos leitores um maior alcance da compreensão da obra de arte, orientando-os ao consumo da mesma como

bem cultural (Coelho, 2006). No entanto, por não se tratar de um texto isolado, mas sim, inserido em um produto midiático, a crítica também carrega naturalmente marcas ideológicas de seu veículo, público e mercado.

Na presente análise, dentro do possível, nos despiremos dessa leitura por dois motivos: 1) não se deseja encontrar no gênero discursivo midiático, contextualizado editorialmente pela empresa jornalística, alguma marca que constitua razão ou implicância direta com o objeto aqui estudado ao ponto de descaracterizar a concepção filosófica em questão, a saber, a relação de sentido com a música; e 2) a voz do enunciado do artista Mário de Andrade é muito mais intensa do que a voz do veículo no qual trabalhou, tal sua relevância no contexto da literatura brasileira na qual foi consagrado, ao longo das décadas anteriores, como autor modernista, ao ponto de atualmente ser estudado academicamente de forma autônoma. Aqui se faz necessário ressaltar a qualidade de Mário de Andrade de, como comunicador de um veículo de massa, “popularizar” conceitos eventualmente mais herméticos no âmbito da compreensão musical. Neste sentido, nos valeremos de uma análise parafraseológica para encontrarmos indícios da significação autônoma em um pequeno extrato, porém bastante representativo de sua produção crítica. Selecionamos assim uma crítica intitulada “*Rosenthal*”. Publicada originalmente em 05 de setembro de 1934, na coluna “*Música*”, a crítica coloca em evidência a problematização do sentido musical. A forma com que Mário traz à tona essa questão foi o concerto, realizado em São Paulo, pelo virtuoso pianista Moritz Rosenthal (1862-1946), de origem húngara, naturalizado estadunidense. À sua época, ele foi considerado um dos instrumentistas com maior técnica, ao lado de Godowsky, Friedman e Josef Lhevinne.

O foco de Mário é a interpretação como sentido final da composição. Ele inicia sua análise dizendo que a arte de Moritz Rosenthal consiste no princípio estético “tão exatamente estabelecido no Romantismo integral do séc. XIX, que consiste em fazer da técnica e da expressão um elemento único e indissolúvel” (Andrade, 1993, p. 230). Ele atribui unicidade ao “virtuosismo técnico” e à “expressividade”, como formas de manifestação de sentido. A técnica é a expressão, o sentido da obra. Assim, ele ilustra o conceito por

meio dos contrastes da dinâmica instrumento: “um *pianíssimo* absoluto, ou um *fortíssimo* de clangor, comovem por si mesmos e não porque sejam relacionados a tal momento da obra” (Andrade, 1993, p. 230). Assim, Andrade atribui aspectos de intensa expressividade não às emoções que eventualmente uma obra musical poderia proporcionar valendo-se de uma outra linguagem que não a dos sons (narrativas ou encenações, por exemplo), mas sim, à sua criação, que vislumbra, como fim último na execução do instrumentista, a sua beleza. Fazendo comparações com Schumann e Liszt, no mesmo sentido da execução virtuosa, Mário de Andrade “filia” Rosenthal a esse princípio estético. Assim, em sua interpretação virtuosa no piano, ele consegue proporcionar luz e sombra a partir de refinadas técnicas tais como “*pianíssimos* duma diafaneidade opalina, assim como *fortíssimos* empastados de pedal” (Andrade, 1993, p. 230). São marcas impressas na melodia por meio de um acuro idiomático. No último parágrafo, Mário faz uma reflexão a respeito do estado das emoções humanas, sendo irônico:

Não se trata agora de invocar as exigências do coração. De que coração? Do nosso? Seria simplesmente desumano. Todos temos e todos tiveram coração. Os românticos também. E com seus processos de interpretação, muita gente se viu com os olhos cheios de água – essa lágrima gostada, que dói sem doer, que só na arte a gente poderá derramar. (Andrade, 1993, p. 231).

Mestre das palavras, Andrade parafraseia os conceitos de Hanslick, e nos oferece uma distinção entre o mundo da música e o mundo das emoções. Compor para uma execução virtuosa carregaria a possibilidade “até” de emocionar, uma vez que o sentido de sua expressividade é prioritariamente sonoro e não emotivo. Mencionar, com ironia, que românticos “também” tinham coração, sugere que a composição musical (no caso, romântica) é, antes de tudo, uma arquitetura racional, previamente elaborada a partir de materialidade musical, sobretudo, neste caso, priorizando o timbre de um determinado instrumento, o piano. O timbre, qualidade do som considerada “coloração”, é autônomo de significado, fala por si, “soa por si”. Caberá a um bom executante, como Schumann, Liszt ou, no caso, Rosenthal, proporcionar

em sua interpretação, todas as possibilidades da composição, consumando assim o sentido último do discurso musical.

Considerações finais

A partir da problemática inicial proposta, acredito que esse estudo conseguiu levantar evidências que aludem à influência da estética autônoma musical de Hanslick na crítica musical de Mário de Andrade. Muito embora o autor discorde do sentido autônomo do belo musical, Mário vale-se recorrentemente dos conceitos hanslickianos. Evidentemente, pelo pequeno extrato aqui selecionado, não foi possível quantificar a presença dessa influência em sua produção crítica como um todo. Porém, essa análise pode representar um campo alternativo de estudo do autor, uma vez que Mário de Andrade, normalmente, é massivamente analisado no campo da significação de sua obra literária ficcional no imaginário brasileiro.

Também foi possível questionar até que ponto seu discurso foi predominantemente voltado à significação musical por razões etnomusicais. Ao término dessa análise, concluo que, além de ser um profundo pesquisador do folclore brasileiro e árduo defensor da compreensão da música *folk* nacional, Mário foi um músico exigente, com excelente capacidade de reflexão sobre a música e não poupou esforços em subordinar a arte de escrever à tarefa de comunicar, com precisão, os diversos significados da vida musical paulistana ao público.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Música e Jornalismo – Diário de São Paulo*. Paulo Castagna (org.) São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

_____. *Introdução à Estética Musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1995.

_____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963.

COELHO, Marcelo. *Crítica Cultural: Teoria e Prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte os Sons*. Tradução de Artur Morão. Portugal, Covilhã: Editora da Universidade da Beira Interior, 2011.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PILAGALLO, Oscar. *A História da Imprensa Paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico, Doce Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SATO, Eduardo Tadumi. *Mario de Andrade n'A Gazeta: um plumitivo incipiente?* São Paulo, 2016. (232 f.). Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

