

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N.3, 2010





Scripta Alumni

Uniandrade
Curitiba, n.3, 2010

SUMÁRIO

NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA

- 6** Novos tempos, mesmas histórias: uma comparação entre o conto "Pai contra mãe" e o filme *Quanto vale ou é por quilo?*
Pablo Laroca Gomes
- 14** Os hipotextos de *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles
Camila Melfi Meneghini
- 26** Cenas de um livro: a transposição de trechos do romance *A pedra do reino* para a televisão
Julius Nunes

ABORDAGENS BAKHTINIANAS DE DOSTOIÉVSKI

- 49** "O sonho de um homem ridículo": a busca da verdade em mundos paralelos
Julian Bargueño
- 70** O espaço da antinomia no conto "O ladrão honrado: memórias de um desconhecido" de Dostoiévski
Joceli Cristiane da Cruz
- 86** Análise do espaço e do tempo na novela *Noites brancas* de Dostoiévski
Maria Luiza Striffler de Souza Gonçalves
- 102** A crítica social de Dostoiévski à sociedade russa do século XIX no conto "Uma árvore de natal e um casamento"
Maria Isabel Hardt



- 113** O jogo duplo das personagens Piotr Ivânovich e Ivan Pietróvich em "Um romance em nove cartas", de Dostoiévski
Maria Terezinha Knabben

POÉTICAS DA NARRATIVA

- 134** Leveza do encantamento na poética do espaço no conto "A feira das fábulas" de William Lychack
Maria Luiza Striffler de Souza Gonçalves
- 143** O homem contemporâneo e os dispositivos de fuga no discurso de Bernardo Carvalho
Rafael Baduy Vaz da Silva

O TEXTO E A CENA DRAMÁTICA

- 153** Tempo, hábito, memória e identidade em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett
Maria Lúcia de Borba
- 163** O tempo e o lugar: sintaxe cubista em *Peça com repetições*, de Martin Crimp
Maria Luisa Pretto Pereira e Renilda Mara Florêncio
- 172** Polifonia cênica: a linguagem em foco na peça *4:48 Psicose*, de Sarah Kane
Rosana Aparecida R. Santos e Edilete Aparecida Padilha
- 178** A adaptação cênica do Grupo Galpão do texto *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht
Sileide Frazão Turan

FICÇÃO, AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA

- 187** Diários, memória e construção dialógica em *The heroin diaries*, de Nikki Sixx
Julian Bargaño
- 208** *Quase memória*: Superposição do real e do imaginário na reconstituição da identidade paterna
Maria Lúcia de Borba
- 221** (Auto)biografia dos que não escrevem : a voz dos excluídos em "Becos da memória"
Edilson Gomes da Costa
- 236** Autobiografia de minorias: a obra de Richard Wright e os problemas do mundo globalizado
Manoel Messias Moraes da Costa
- 250** Contar a memória: uma análise da obra *Chove sobre minha infância* de Miguel Sanches Neto
Joceli Cristiane da Cruz



Scripta Alumni

NÚMERO 3 ANO 2010

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.^a Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.^a Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof.^a Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.^a M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann, Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo, Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs.

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Cristiane Busato Smith e Léia Rachel Castellar

Revisão: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo



APRESENTAÇÃO

O terceiro número da *Scripta Alumni* visa consolidar o periódico como veículo dos estudos de Teoria Literária desenvolvidos por alunos do Curso de Mestrado do Centro Universitário Campos de Andrade e de outras instituições. Apresentamos um total de vinte artigos, agrupados em cinco subseções, conforme temática ou abordagem teórico-crítica.

A subseção intitulada "Narrativa literária e narrativa fílmica", consta de três estudos sobre a relação entre o texto impresso e sua releitura, como feita para o cinema e para séries de televisão. O espectro dos artigos é amplo, desde um conto de Machado de Assis e o celebrado romance *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago a trechos do romance *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, analisados da perspectiva dos cineastas brasileiros responsáveis por sua transposição fílmica ou televisiva.

As abordagens bakhtinianas de Dostoiévski focalizam contos pouco visados pela crítica literária – "O sonho de um homem ridículo", "O ladrão honrado: memórias de um desconhecido", "Uma árvore de natal e um casamento" e "Um romance em nove cartas". Em conjunto, os estudos examinam características amplamente discutidas do autor, mas concentram-se sobre aspectos específicos, a exemplo da função de mundos fantásticos alternativos e da memória como processo de criação; sobre a crítica social e sobre o jogo do *Doppelgänger*. Na novela *Noites brancas*, o tempo e o espaço são analisados como condições de existência para as relações pessoais da trama e sua inserção no contexto histórico da época.

Discussões sobre a poética do fantástico e a poética do espaço embasam a análise de "A feira das fábulas", realização magistral de William Lychak na ficção curta. Na literatura brasileira da transição séculos XX-XXI, o discurso de Bernardo Carvalho, na construção do homem contemporâneo e seus dispositivos de fuga, é alvo de cuidadosa análise.

Na subseção dedicada à dramaturgia, discutem-se as proposições estéticas não mais dramáticas dos autores britânicos Martin Crimp e Sarah Kane, e a adaptação para o palco, pelo Grupo Galpão de Belo Horizonte, da obra que inaugura o teatro épico de Bertolt Brecht, *Um homem é um homem*. O quarto artigo desta subseção concentra-se na análise do texto *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, nos aspectos tempo, hábito, memória e identidade.



Finalmente, os limites tênues e variáveis entre romance de ficção e romance autobiográfico ou romance memorialista, contrapostos à autobiografia e às memórias propriamente ditas, são analisados em autores brasileiros – Carlos Heitor Cony, Conceição Evaristo e o paranaense Miguel Sanchez Neto – e no americano Richard Wright. .A construção dialógica em *The heroin diaries*, de Nikki Sixx, que rompe as convenções do gênero diário como confissão intimista, é objeto de um estudo que demonstra a continuidade, mas também as transformações de uma forma genérica tradicional, nos *blogs* do século XXI.

Mail Marques de Azevedo
Cristiane Busato Smith
Editoras



NOVOS TEMPOS, MESMAS HISTÓRIAS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O CONTO "PAI CONTRA MÃE" E O FILME *QUANTO VALE OU É POR QUILO?*¹

Pablo Alex Laroca Gomes²

RESUMO: Este artigo pretende estabelecer uma relação entre o conto "Pai contra mãe", de Machado de Assis, e o filme de Sérgio Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo?* no que diz respeito à forma de tratamento dos negros na época da escravidão e à atual exploração das classes menos favorecidas. Apesar de se apresentarem em contextos distintos, tanto Machado quanto Bianchi sentiram a necessidade de denunciar, cada qual na sua ótica, os abusos decorrentes da desigualdade social.

Palavras-chave: "Pai contra mãe". *Quanto vale ou é por quilo?* Exploração.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: pabloalexgomes@hotmail.com



INTRODUÇÃO

As relações humanas sempre foram nitidamente marcadas pelas relações de dependência entre um sujeito opressor e um sujeito oprimido sendo a escravidão ápice representativo desse elo. No mundo antigo, Grécia e Roma mantinham suas bases econômicas através do trabalho escravo, visível tanto nos impérios como nas respectivas colônias.

A escravidão moderna surgiu na Europa, no século XVI e, ao contrário do que se via na Antiguidade, desenvolveu-se apenas nas periferias do continente e, posteriormente, nas colônias europeias na América. Mesmo que os ameríndios, como eram chamados os nativos do Novo Mundo, tenham sido vítimas da opressão europeia nos primeiros anos da colonização, foi com os escravos trazidos da África que o sistema escravocrata atingiu seu ponto máximo na exploração humana para a produção de bens. No Brasil, esse sistema de produção foi importante, pois a mão de obra barata garantia lucros à metrópole, e, conseqüentemente o desenvolvimento da colônia.

A literatura, assim como as demais manifestações artísticas, possui uma íntima relação com o real. Partindo do princípio de que a arte é uma forma de expressão humana, a literatura serve, muitas vezes, para entender, desmistificar e ainda construir novos matizes desse real. Tratar do negro na literatura é refletir sobre o processo histórico e cultural do país, observando como tal temática se articula e se transforma no decorrer do tempo. A literatura brasileira apresenta-se intimamente ligada ao seu contexto econômico, cultural e social, sendo assim possível entender a inserção do negro e a sua importância, tanto para a literatura quanto para a sociedade.

"PAI CONTRA MÃE"

Machado de Assis (1839-1908) abordou esse tema a partir de uma perspectiva diferente, silenciosa, mas ao mesmo tempo de caráter denunciativo. Logicamente, a abordagem desse assunto implicou a observação das diversas influências que o meio vem a exercer sobre a vida do autor e a maneira como expõe essas influências na sua literatura.

O romancista, que era mulato e sofria preconceitos, não teve uma grande preocupação em seu trabalho com os problemas raciais e raramente tocou em questões sobre a escravidão. Pelo contrário, a maioria de seus romances tem por cenário a classe alta do Rio de Janeiro. Porém, isso não significa que Machado não criticasse os valores burgueses. Sua trilogia, *Dom Casmurro*, *Memórias*



Póstumas de Brás Cubas e *Quincas Borba* é exemplo de uma visão cética do ser humano e da crítica ao cinismo e à desonestidade de uma sociedade movida pelo orgulho e pelo egoísmo.

Contudo, o autor não foi insensível ao problema da escravidão. Quando fala sobre essa instituição e os abusos cometidos contra os negros, Machado deixa um pouco de lado seu tom sarcástico e parte para um discurso mais direto, despindo-se das alegorias comumente utilizadas para denunciar em suas obras, a superficialidade burguesa. O conto "Pai contra mãe" é um bom exemplo.

Claramente, o que torna Machado um crítico da complexa e conflituosa situação da escravidão no Brasil é o modo como menciona e caracteriza as relações entre o negro e o branco naquele contexto social. Através da ironia, o autor ataca fortemente a classe social opressora, ridicularizando-a e tornando-a alvo das suas críticas.

O conto foi publicado em 1906, no último livro de contos de Machado em vida, *Relíquias de casa velha*, e foi o único dessa obra que tratou de forma explícita da escravidão e dos seus efeitos. A trama não possui data, entretanto, as informações que caracterizam e ambientam o texto permitem ao leitor que o situe entre 1850 e 1870, período em que o tráfico negreiro foi proibido e se iniciaram as agitações em torno da abolição da escravatura.

"Pai contra mãe" gira em torno de Cândido Neves, homem branco, livre, que por falta de opção ou por desinteresse nas obrigações do ofício, tornou-se caçador de escravos fugidos. Machado recria no conto o universo dos homens livres e pobres. De acordo com Schwarz (1990, p.83):

[...] não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. O seu acesso aos bens da civilização, dado a dimensão do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária da classe abonada.

Este pode ser considerado o conto em que Machado apresenta a escravidão de maneira mais clara, impressionante e brutal. Apesar de não ser a questão principal da narrativa, o sistema escravocrata do Rio de Janeiro, antes da abolição em 1888, serve de pano de fundo para o conto. O narrador do texto em terceira pessoa é um elemento importante para a construção da narrativa. Sua perspectiva aproxima o leitor do enredo através da descrição dos fatos históricos e das crueldades a que os escravos, vítimas do sistema, eram submetidos, transformados de seres humanos em objetos.



Machado inicia o conto em tom de denúncia:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. [...] O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado (ASSIS, 2007, p.1).

De acordo com a primeira frase do conto, a escravidão acabara e com ela também os ofícios que dela dependiam. Logo, esse conto seria de um tempo já passado e serviria apenas para relatar aos contemporâneos daquela época o período da escravidão. À primeira vista, tem-se uma perspectiva de que a história falará sobre as lembranças deixadas por tal período. Porém, com a continuidade da narrativa, tem-se a inserção na história do casal Cândido Neves e Clara. A ligação da história desse casal com a da escravidão e suas reminiscências é definida de forma simples por Machado, através do narrador: "Cândido Neves, – em família, Candinho –, é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos" (ASSIS, 2007, p.2).

Ao casar-se com Clara e concretizar o sonho de ser pai, as despesas de Candinho aumentaram. Como o fluxo de escravos já não era mais o mesmo de tempos passados, as dificuldades começaram a aparecer. Pressionado pela esposa e pela tia, ameaçado de despejo, o protagonista vê-se obrigado a deixar seu filho na Roda dos Enjeitados. No caminho avista um anúncio que oferece grande recompensa por uma escrava fugida, Arminda.

Cândido, então, movido pela possibilidade de permanecer com seu filho, deixa a criança aos cuidados de um comerciante enquanto vai atrás da escrava fujona. O nome das ruas em que o caçador faz a sua perseguição remete, ironicamente, aos fatos seguintes da narrativa:

Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. (ASSIS, 2007, p.26).



Os nomes das ruas conferem verossimilhança à narrativa e à exploração da escravatura, pois são localidades reais e muitas delas são ainda assim chamadas na cidade do Rio de Janeiro. Na verdade, apesar de serem nomes reais, "Parto" e "Ajuda" são nomes simbólicos cuidadosamente escolhidos pelo autor, pois na verdade não há ajuda por parte do comerciante, e o que ocorre não é um parto, mas sim um aborto. Esse recurso é utilizado por Machado a fim de ironizar o comportamento do protagonista e o tratamento dado aos escravos.

Entre ruas e becos, o caçador de escravos reconhece a negra Arminda e a chama pelo nome. Por impulso natural, a mulher se vira, confirmando a sua identidade. Com habilidade, porém com muito esforço, Cândido captura a escrava, que reluta a todo instante, e a leva até a casa do seu senhor. Após muita luta, Arminda, que estava grávida, sofre um aborto. Com o dinheiro da captura, Candinho não precisou mais deixar seu filho na Roda, pois a recompensa foi grande o suficiente para ele poder sustentá-lo.

"Nem todas as crianças vingam" (ASSIS, 2007, p.11), é assim que Machado encerra o conto, justificando o título: um pai, branco, que, em virtude da necessidade, luta contra uma mãe, escrava, sendo que essa perde o seu filho. Propositamente, estabelece-se neste final toda uma explicação da sociedade escravocrata: o branco sobressai em relação ao negro, o branco vive; o negro morre. A oposição em que se apresentam as personagens é uma briga de iguais que legitima o poder da classe dominante e da qual sai vencedor o mais forte, além de ressaltar a superioridade masculina (pai) em relação à mulher (mãe), mesmo que o protagonista seja fraco moral e emocionalmente. Além disso, Machado faz mais uma crítica ao tratamento com os escravos: não há preocupação do dono com a negra, aliás, a única preocupação é com a possibilidade de sua morte, ou seja, com a perda de sua propriedade.

O CONTO E O FILME

Quanto vale ou é por quilo? é uma adaptação do conto de Machado de Assis. Com o mesmo tom cético de Machado, porém transportado para o século XXI, o diretor Sérgio Bianchi denuncia o sistema e a hipocrisia da sociedade capitalista, traçando paralelos entre a sociedade escravocrata e as populares ONGs, que encarnam diversos tipos de corrupção. O diretor desmascara aqueles que se utilizam dessas organizações para obter lucros, desviar verbas públicas, "lavar dinheiro" ou até para promoção social. Bianchi conduz sua narrativa mostrando as contradições morais de um país que vive uma constante crise de valores, enfatizando, principalmente, a estreita relação entre o negro e a pobreza.



No filme é feita uma comparação entre a época da escravidão e a sociedade brasileira atual, evidenciando as semelhanças ainda existentes entre esses dois períodos. Intercalando crônicas de Nireu Cavalcanti, retiradas dos autos do Arquivo Nacional, sobre os abusos que marcaram a relação entre senhores e escravos no século XVIII e o dia-a-dia de uma empresa que patrocina programas sociais na periferia, Bianchi mostra que, três séculos após a abolição da escravatura, o abismo social existente no período colonial, entre brancos e negros, permanece ainda hoje quase inalterado. Na medida em que o conto machadiano é adaptado para a atualidade, nas figuras de Candinho, Clara, tia Mônica e Arminda, Bianchi mostra o elo imprescindível com a História para uma visão crítica da atualidade.

A "libertação" dos escravos resultou em uma massa de negros que perambulavam pelas cidades à procura de emprego. A crença de que o negro tinha maus costumes era a justificativa para submetê-los ao pesado trabalho físico, a mesma justificativa que serviu para não incorporá-lo nas novas relações de produção do século XIX. Descartado como trabalhador livre, o negro se viu forçado a desenvolver atividades de pouco ou nenhum prestígio social, reforçando ainda mais a sua imagem negativa.

Além da submissão aos trabalhos mais árduos, houve uma maior concentração de brasileiros negros nas áreas mais atrasadas do país e, assim, sua restrição a um status subordinado. Após a abolição, a discriminação, o racismo e a segregação geográfica de alguns grupos raciais bloquearam os canais de ascensão social, de maneira a perpetuar as desigualdades e a concentração de negros e mulatos no extremo inferior da hierarquia social. Os negros passaram de escravos a homens livres, vivendo agora em uma nova situação, o desemprego e a marginalidade. Saíram das senzalas para viver em condições subumanas.

A abolição não modificou as relações de trabalho, que continuaram baseadas na desigualdade entre senhores e trabalhadores. Assim, embora inovações técnicas fossem introduzidas, o trabalho foi preservado como um recurso pré-mercado, preso a mecanismos sociais e institucionais consolidados no passado. (HASENBALG, 1979, p.231).

Apesar de não ser mais propriedade de ninguém, hoje a situação do negro não é muito diferente daquela do século XIX, pois continua sendo considerado um "ser inferior". As taxas de desemprego são maiores entre os negros que entre os brancos e, quando empregados, geralmente estão em trabalhos de pouco prestígio social e, conseqüentemente, residem em locais mais pobres, como nas favelas.

Comprovando isso, Bianchi conduz seu filme ao passado de forma a fazer perceber o presente real. As informações retiradas do Arquivo Nacional dão base para as críticas expostas pelo filme. Alguns exemplos, como o do capitão-do-



mato, que hoje estaria representado pelo matador de aluguel, demonstram que a passagem de séculos não ocasionou nenhuma mudança no modelo de país em que vivemos. A relação entre a senhora e sua escrava no século XIX e a relação da patroa com a sua empregada doméstica no século XXI, além da analogia entre a Casa Grande e a Senzala e a classe alta e a favela, são outras comparações sobre a "inércia social" em que o Brasil está mergulhado.

Os senhores mantinham uma relação de apadrinhamento com alguns escravos. A senzala, de certa forma, sempre esteve próxima da casa dos senhores. Uma relação enganosa, que não passava de mero apaziguador dos explorados que, a qualquer momento, poderiam ser abandonados, trocados ou vendidos, sempre por interesses econômicos. A própria relação já nasce como aproveitamento, dos exploradores, sobre as necessidades econômicas dos explorados, submetendo-se à exploração e à relação falsa em troca de uma pobre sobrevivência.

Bianchi mostra que essa relação ainda é muito comum. No filme, a patroa mostra-se familiarizada e solidária com os problemas de sua empregada, Mônica. Empréstimo de dinheiro, aparenta estar envolvida com seus problemas pessoais, porém o real motivo é o interesse próprio, o lucro que ela pode obter com tal relação. E essa, mesmo que falsa, costuma ser reconfortante para ambas as partes, embora seu modo de vida e o papel que desempenham continuem contrastantes, diferenciadas, cada uma delas, em seu espaço e em seu "papel social".

No principal episódio do filme, transcrito no século XVIII, um capitão-do-mato captura uma escrava fugitiva, Arminda, que está grávida. Ao entregá-la de volta para seu dono, recebe a recompensa enquanto a escrava está abortando – episódio extraído do conto machadiano. Na trama que transcorre no século XXI, uma ONG implanta o projeto "Informática na Periferia" em uma comunidade carente. Arminda, uma jovem professora que está empenhada com o projeto, descobre que os computadores foram superfaturados, decide denunciar a situação e, por esse motivo, terá de ser eliminada. Candinho, jovem que está desempregado e com a mulher grávida, tem que se virar para sobreviver e sustentar a família, e assim transforma-se em um matador de aluguel. É contratado para matar Arminda.

"Mais valem pobres na mão do que pobres roubando" (QUANTO, 2005), o slogan do filme apenas confirma aquilo que a sociedade brasileira vivencia desde a época da escravidão: o controle de poucos em relação a uma grande massa. O que se destaca, nesse abismo temporal, é que ainda há aqueles que se comportam como donos de um ser alheio. E por necessidade, ou melhor, por falta de opção, há aqueles que se submetem a essa condição.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A síntese de indicadores sociais de 2008 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, que reúne dados de pesquisas referentes à população, família, educação, trabalho e rendimento, mostrou que a situação social de brancos, negros e pardos, infelizmente, reflete as histórias de desigualdade e de exploração que se iniciaram logo após o descobrimento e que ainda não tiveram fim.

A abolição trouxe consigo as raízes da desigualdade, do desrespeito, e de uma única liberdade: a de escolher o que consumir. Passados mais de 120 anos, a dívida social de nosso país com as populações descendentes dos antigos escravos africanos é ainda enorme. Os vestígios da escravidão hoje são observados no preconceito contra uma massa menos favorecida, obrigada a viver em condições precárias e, muitas vezes, em ambientes violentos e insalubres.

A leitura contemporânea do conto de Machado, juntamente com a sua livre adaptação cinematográfica, traz à tona a continuidade do passado escravista do Brasil, nas desigualdades econômicas, sociais e de direitos que persistem até hoje. O certo é que somente com a inclusão social democrática, plena e completa de todos os diversos grupos populacionais que formam o Brasil em um sistema mínimo de direitos, deveres e perspectivas, o almejado desenvolvimento social, meta visada desde o início da história do país, será alcançado. Sem isso, não passará de mera utopia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira; Riofilme, 2005. 1 dvd (104 min); son.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 3.ed. São Paulo: 34, 1997.



OS HIPOTEXTOS DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE FERNANDO MEIRELLES¹

Camila Melfi Meneghini²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura crítica da adaptação fílmica de Fernando Meirelles, cineasta brasileiro, do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Reconhecido nacional e internacionalmente pela adaptação de *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins, Meirelles não busca inspiração para seu trabalho apenas no texto-fonte do escritor português. Ele encontra na pintura e na música outros hipotextos que agregam intensidade dramática à adaptação do filme.

Palavras-chave: Adaptação. Cineasta brasileiro. Romance português. *Ensaio sobre a cegueira*.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: camilameneghini@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Fernando Meirelles, arquiteto de formação, inicia a carreira de cineasta com filmes experimentais. Dono de produtora, Meirelles dirige, na década de 80, programas de televisão sobre atualidades. Interessado também pelo mercado publicitário, abre empresa de propaganda nos anos 90, tornando-se conhecido como produtor publicitário. Em 2002, com a adaptação do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins, para o cinema, Meirelles alcança sucesso nacional e internacional. *Cidade de Deus* é seu terceiro longa-metragem e concorre, em 2004, ao Oscar de melhor diretor. O filme causa polêmica e debates, em nível nacional e internacional, ao expor as disputas pelo controle dos territórios de tráfico de drogas na Cidade de Deus, zona oeste do Rio de Janeiro, traçando um panorama da comunidade dos anos 1970 até a atualidade. Meirelles apresenta uma produção centrada em detalhes, na qual elementos como o elenco, a música e as técnicas de filmagem conferem ao filme seu grande sucesso.

Também em 2004, Meirelles dirige *O jardineiro fiel*, filme indicado a quatro prêmios Oscar. Em junho de 2006, após ser contatado pelo produtor canadense Niv Fichman, Meirelles aceita dirigir a adaptação de *Ensaio sobre a cegueira* para o cinema, fato que considerou uma "coincidência assustadora", pois oito anos antes havia tentado comprar os direitos do romance sem obter sucesso. Essa adaptação é seu quinto longa-metragem.

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, narra uma inexplicável "cegueira-branca", um "mar de leite" que atinge a população de local indefinido e provoca, aos poucos, o caos. Os "novos cegos" são levados, por determinação do governo, para um antigo manicômio, sendo assim isolados dos demais habitantes. Nesse espaço "carcerário", passam por muitas dificuldades, entre elas a fome, a falta de remédios e de higiene e a angustiante impossibilidade de comunicação com o mundo exterior. O enredo apresenta-se como pano de fundo para expor o ser humano e seus sentimentos mais recônditos: medo, angústia e vingança. O instinto de sobrevivência e as relações conflituosas de poder sobressaem da narrativa fílmica, assim como ocorrera na narrativa ficcional.

José Saramago, renomado tradutor, jornalista, roteirista e escritor português, detentor do Prêmio Nobel de Literatura em 1998, captou a atenção do público muito antes dessa data. Dentre as obras responsáveis por conquistar leitores e críticos destacam-se *Memorial do convento* (1982) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), sua obra mais controversa, que apresenta a reescrita do Evangelho sob a ótica de um Cristo humanizado. *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, é considerado pela crítica como um texto ficcional que questiona os caminhos pelos quais transita a sociedade contemporânea.



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: O LITERÁRIO VERSUS O FÍLMICO

A adaptação ou transposição de uma obra literária para a linguagem fílmica, implica, segundo Marcel Martin (2007, p.24), "uma percepção subjetiva, a do diretor". Essa ideia faz com que seja repensada a questão da fidelidade ao texto-fonte, fidelidade que foi, durante muito tempo, um dos principais aspectos observados pelos espectadores e críticos de cinema. Essa busca pela fidelidade vem sendo abandonada há algum tempo, dando lugar à valorização da produção, da criação livre e da intertextualidade. Segundo Robert Stam (2003, p.234),

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou tradição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.

Cumpre acrescentar aos teóricos da relação entre obra literária e adaptação fílmica, o nome de Brian McFarlane, para quem os elementos do texto literário podem ser transferíveis ou adaptáveis:

a transferência refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, enquanto adaptação propriamente dita diz respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes fílmicos, quando eles são encontrados. (McFARLANE, 1996, p.13).³

A transferência e a adaptação dos elementos do romance para o cinema, segundo McFarlane, são alguns dos aspectos mencionados neste trabalho. Em relação aos elementos da narrativa, o teórico segue a linha de pensamento de Roland Barthes e os classifica de acordo com suas funções, definidas como distribucionais e integracionais. As distribucionais, subdivididas em cardeais e catalisadoras, relacionam-se diretamente às ações: representam os elementos que, em sua maioria, constituem os pontos mais importantes da narrativa e

³ No original: *"there is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. [...] 'Transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all."* (Tradução de Gabriela Cardoso Herrera).



são transferíveis para a trama fílmica. Em relação ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se considerar que as funções cardeais são preservadas no filme, pois os pontos principais do enredo, que representam a essência da obra literária, são mantidos. Ainda segundo McFarlane, as funções integracionais subdividem-se em informantes e índices. A função denominada informante, que representa os canais de significação imediata, fornece dados como nome, idade, profissão dos personagens e também características físicas dos espaços apresentados na trama, não sendo frequente sua alteração na transposição fílmica. Já a função índice representa elementos nos quais a adaptação⁴ torna-se necessária e evidente, pois através dela o tom da narrativa e o psicológico dos personagens é reelaborado. As funções integracionais, mais especificamente os índices, representam no presente trabalho os pontos nos quais ocorre maior intervenção do idealizador do filme. Nestas funções que implicam "adaptação" se apreende a criatividade do diretor Meirelles, criatividade que imprime à produção do filme um resultado singular.

A TRANSESCRITURA FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES

As filmagens de *Ensaio sobre a cegueira* tiveram início em julho de 2007, com roteiro de Don McKellar, com investimentos canadenses e japoneses. As filmagens foram realizadas em Toronto (Canadá), Montevideu (Uruguai) e São Paulo (Brasil), mas não há identificação no filme das locações, imprimindo ao espaço físico um caráter de indeterminação. O fato de a cidade filmada representar qualquer metrópole do mundo é, no entanto, captada por narradores (câmara objetiva e subjetiva) que assumem com maior precisão o desenrolar do texto fílmico. Segundo Meirelles, escolher o narrador de uma produção cinematográfica "é uma das primeiras decisões que um diretor tem que tomar", afirmando que "a escolha de quem será o narrador transforma completamente um filme" (MEIRELLES, 2007).

No início do filme, o espectador visualiza em *close-up*, de forma nítida e alternada, as luzes vermelha e verde de um semáforo, juntamente com imagens desfocadas de carros passando rapidamente. Sons de buzinas e freadas de veículos são claramente audíveis. Na sequência, uma imagem em *plongée* (câmera alta), mostra parte da cidade. Ocorre então o episódio da primeira cegueira: um motorista que aguardava juntamente com outros a liberação do trânsito não consegue dirigir seu carro, pois passa a "enxergar" tudo branco. Nesse primeiro momento o narrador é a própria câmera, que

⁴ O conceito de adaptação para McFarlane implica mudança de elementos da narrativa ficcional ao ser transposta para o cinema.



coloca o espectador frente à ação. A "imagem da cegueira" é mostrada inicialmente por meio do ofuscamento do ambiente e pela incidência de forte luminosidade sobre a tela. Há ainda o recurso sonoro, o toque de apenas uma nota musical, similar a um sino. A partir desse primeiro episódio, o espectador irá acompanhar as consequências da estranha epidemia que contamina as pessoas do local. O médico que atende o primeiro cego e as pessoas que estavam em seu consultório (o velho da venda preta, o menino estrábico, a rapariga de óculos escuros – personagens sem nome no romance, aspecto mantido no filme, descritos por sua aparência/profissão) são as primeiras vítimas da contaminação que atinge aos poucos toda a população da cidade. A mulher do médico passa a ser a testemunha-observadora, pois é a única pessoa que não é contaminada pela cegueira. Ela, no entanto, simula estar cega para poder acompanhar o marido até o local designado pelo governo para isolamento dos cegos. O olhar da mulher do médico é o olhar do espectador, que vê apenas o que ela vê, sendo levado, juntamente com ela e outros personagens, para o antigo manicômio. Essa sensação despertada no espectador remete à ideia de que "A imagem fílmica [...] é antes de tudo realista, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade." (MARTIN, 2007, p.22).

O "mal-branco" é transposto para a tela de modo contundente. Em determinados momentos, o "mar de leite" que toma conta da visão dos personagens chega ao espectador pela luminosidade branca projetada na tela, projeção que pauta a filmagem até o momento final. A projeção de imagens abstratas, mal enquadradas ou desfocadas é outra dentre as estratégias que provocam no espectador a mesma desorientação experimentada pelos personagens. Essas imagens, além da tela tomada pelo branco intenso e luminoso, desestabilizam a visão e a percepção de realidade do espectador.

A angústia ao perceber essa nova situação, semelhante à realidade das personagens que perderam a visão e são afastadas da sociedade, invade o espectador, que não está em posição privilegiada, pois recebe apenas as informações passadas aos confinados. Nos portões do manicômio, talvez o único espaço "de fora" perceptível, encontram-se soldados que vigiam o local e abusam do poder. Percebe-se nessa conduta uma desumanização do sujeito, abrindo espaço para importantes questionamentos como: de que modo se comporta o homem em situações-limite? O instinto de sobrevivência prevalece sobre sentimentos de bondade e compaixão? Esse é um dos aspectos da obra facilmente transferido para o filme: o questionamento ético e a necessidade de reflexão sobre a conduta humana. O espectador passa a questionar sua própria realidade, principalmente ao apreender a cegueira branca como um elemento simbólico em ambos os textos, o literário e o fílmico. Como afirma Martin (2007, p.23), "toda imagem é mais ou menos simbólica: tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade inteira".



Os acontecimentos no espaço do manicômio, que constituem o cerne tanto da narrativa ficcional quanto da fílmica, ocorrem com lentidão, realçando a deterioração do ambiente e a conseqüente pressão psicológica vivida pelos novos residentes do manicômio. A lentidão aparece como um contraste ao movimentado mundo exterior, apresentado na cena inicial do trânsito, já citada, na qual movimentos rápidos e bruscos são projetados na tela, e o estresse das pessoas é algo evidente. A cada dia aumenta o número de cegos que vão sendo levados ao manicômio, e o ambiente sofre transformações profundas. Em uma das cenas, a câmera mostra inicialmente o corredor do manicômio limpo e a presença da "mulher do médico" guiando outras pessoas. Segue uma fusão da imagem da mulher do médico com o segundo plano e, na seqüência, na qual o corredor é mantido como imagem fixa ao espectador, são adicionados elementos que o modificam: sujeira, lixo, dejetos. Há também transição da luz para a escuridão, representando o passar do tempo. A última imagem do corredor é a de um espaço caótico, imundo e intolerável.

Outros aspectos do mundo fora dos muros do manicômio não apresentam muitas diferenças com o mundo dentro do prédio antigo. As notícias de fora são recebidas pelo rádio do "velho da venda preta", personagem que assume em determinado momento o papel de narrador dentro da narrativa maior, relatando o panorama da sociedade local. Seu relato resgata os eventos ocorridos desde o início da epidemia e expõe o caos no qual a sociedade se encontra. Esse relato só é possível porque ele é um dos últimos cegos a ser trazido para o manicômio, dias depois dos primeiros. Acompanhando sua descrição, são apresentadas imagens que ilustram a situação caótica da cidade. Ela transforma-se, as pessoas isolam-se e as ruas ficam desertas. O vazio predomina. Em meio a esse relato, que inicialmente paralisa os ouvintes, há um breve momento de alívio da tensão transferido para o filme: a reunião do grupo da ala da "mulher do médico" para escutar uma música no rádio do "velho da venda preta":

[...] os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte. A canção chegou ao fim. (SARAMAGO, 1995, p.121).⁵

⁵ Por desejo do autor do romance, José Saramago, foi mantida a ortografia de Portugal.



A citação tem por objetivo exemplificar um dos momentos em que o texto-fonte é "transferido" para a criação fílmica, segundo termo utilizado por McFarlane.

Como já mencionado, os cegos estão isolados e dependem do mundo exterior para receber seus suprimentos. Isso faz com que a ideia de subjugar os demais surja em um dos confinados, que se autointitula "rei da ala 3". Ao suggestionar os demais cegos de sua ala, o ambiente será modificado agora sob outro aspecto – a vilania do "rei". Transformando o manicômio em um espaço de violência, ele impõe aos demais a ideia de que devem entregar seus bens para receber a comida fornecida pelos soldados (recebida e controlada por eles desde o início). O "rei da ala 3" coloca-se, assim, a ele mesmo, com a ajuda de um cego de nascença, em posição de poder absoluto. A arma que carrega (a qual deveria ser proibida internamente) torna-se emblemática desse poder. No filme, a interpolação de aspectos humorísticos e caricatos ao "rei" possibilita pequenos momentos de alívio da tensão que é instaurada na diegese e no espectador, mesmo que no momento seguinte ela seja sentida em toda a sua totalidade. Utilizando o microfone do local, o "rei da ala 3" canta *I just called to say I love you*, de Stevie Wonder, interpretando a canção com ironia e sarcasmo. A música, que ecoa em um ambiente de completa destruição, paradoxalmente cria um efeito de comicidade, rapidamente sobrepujado por sentimentos de estranhamento. Esse personagem vilão transforma-se, nas palavras de Meirelles, no "personagem mais cômico do filme" (2008) e exemplifica a adaptação de elementos na narrativa, ou seja, mudanças nas funções integracionais da narrativa denominadas índices.

Ao passar alguns dias, o "rei da ala 3" faz um novo pronunciamento, anunciando que a partir daquele momento, para terem o direito à comida, os homens de sua ala exigem mulheres como mercadoria de troca. Dessa imposição, surge uma das cenas mais impactantes do filme: o estupro coletivo das mulheres de uma das alas do manicômio, aquela na qual se encontra a "mulher do médico". A cena é cercada por escuridão, imagens desfocadas e propositadamente mal enquadradas. Os gritos das mulheres revelam a angústia do momento e, aliados à música minimalista da sonoplastia escolhida a dedo pelo diretor, amplifica o sentimento generalizado de repulsa. Seguindo essa mesma estratégia em cena posterior, na qual a "mulher do médico" mata o "rei da ala 3" com uma tesoura, o conjunto música minimalista, ofuscamento da imagem e posicionamento da câmera evidenciam a "alternância" de elementos da adaptação, conceito utilizado por McFarlane. Na alternância, os recursos próprios do cinema podem conferir um estilo que se diferencia do texto-fonte (romance). Após o estupro, quando a "mulher do médico" retorna para a sua ala, o espectador encontra-se diante do contraste entre a escuridão anterior e a luminosidade do corredor. A alternância desses elementos – escuridão, claridade e posicionamentos de câmera, com imagens mal enquadradas,



seguidas de imagens claras da mulher do médico caminhando em direção a sua ala – exemplificam esse conceito.

Júlio Plaza (2003, p.109) afirma que

[a] operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para produção.

Meirelles insere em seu filme um repertório musical minimalista, no qual a busca de timbres desconhecidos é descrita por ele como um de seus objetivos principais, apresentando ao espectador um universo novo, assim como o universo da cegueira. Essa escolha de Meirelles, resultando na composição exclusiva de músicas para o filme, valoriza sua produção e o processo de recriação da obra. Segundo Stam (2003, p.245), a música é "polissêmica, sugestiva, aberta a infinitas associações" e essa sugestão é percebida através da trilha sonora, que faz do som algo tão ou mais intenso, em alguns momentos, do que a própria imagem.

As interpolações na obra fílmica revelam muitas vezes aspectos que remetem à individualidade de quem dirige a adaptação. Um exemplo é a seguinte declaração de Meirelles (2007): "ao fazer um filme, fico tentando criar ou encontrar uma imagem que tenha poder de síntese. [...] descobrir qual é a imagem/síntese de um filme me parece tão importante quanto conseguir formular um *story-line* (resumo do filme em apenas uma frase)". Em um dos momentos da filmagem, Meirelles relata que associou as imagens do filme ao quadro *A parábola dos cegos* (Fig. 1)⁶, de Peter Brueghel. Como homenagem ao pintor em questão, resolveu inseri-la no filme no momento em que cegos saem do manicômio (Fig. 2). Nesse instante, os guardas não estão mais em seus postos, acometidos também pela cegueira – devido a um incêndio; os cegos, então, percorrem a cidade em busca de comida e abrigo.

⁶ Imagens retiradas da Internet.





Fig. 1: Obra de Peter Brueghel, intitulada *A parábola dos cegos*, 1568



Fig 2: Cena do filme *Ensaio sobre a cegueira*, 2008

A pintura de Bruegel é uma alusão ao Evangelho de Mateus, 15:14, que diz: "Não se preocupem com eles! São guias cegos. E, quando um cego guia o outro, os dois acabam caindo no buraco." O tom de parábola é adaptado para o filme de maneira sutil, pois na obra literária é contemplado de maneira mais evidente através das falas dos personagens, que permeiam o texto em vários momentos.

Segundo Charles Harold Dodd, estudioso do Novo Testamento, a "parábola é uma metáfora ou símile tirada da natureza ou da vida comum, chamando a atenção do ouvinte pela sua forma vívida ou estranha, e deixando a mente em dúvida suficiente sobre sua aplicação exata para levá-la ao pensamento



ativo" (DODD, 1935, p.16). A parábola implica necessariamente uma interpretação, algo que o espectador é conduzido a fazer ao entregar-se à leitura de *Ensaio sobre a cegueira*. A obra fílmica encontra caminhos próprios para conduzir o espectador à percepção desses elementos:

enquanto o escritor pode dedicar páginas e páginas à análise mais íntima e minuciosa de um instante da vida de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica, [...] deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis. (MARTIN, 2007, p.238).

Uma das cenas finais do filme resgata novamente a pintura como hipotexto. A cena, na qual as três mulheres (a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros) transformam-se em banhistas, sob a chuva benfazeja, desperta no léxico cultural do espectador certas pinturas de Renoir, Cézanne, Matisse ou Picasso em que mulheres estão unidas numa dança, remetendo à imagem greco-romana das três graças. Há algo de pureza ou de epifania nessa imagem tradicional do Ocidente.

Voltando ao momento da saída dos cegos do manicômio, as imagens apresentadas evidenciam a fragilidade do homem perante uma realidade caótica. Predominam as imagens panorâmicas descritivas⁷, que têm por finalidade apresentar e explorar o espaço. O caos total é apresentado em imagens banhadas por intensa luminosidade. A transformação no mundo exterior é uma imagem especular do mundo do manicômio. A apreensão desse macrocosmo (metrópole) em completa "sintonia" com o microcosmo (manicômio) abre espaço para o término da diegese. Dentre os acontecimentos principais, destaca-se a chegada dos personagens à casa da mulher do médico. A mudança nos personagens e no ambiente carrega certa sensação de alívio e estabilidade: os cegos entram em um lugar seguro, trocam de roupa; a mesa é arrumada para o jantar. O ambiente, apresentado à luz de velas, é organizado e limpo. A atmosfera entre as personagens é de comunhão e partilha.

É nessa casa que o primeiro cego volta a enxergar. Sugestivamente, ao ser derramado café sobre o leite que lhe é servido, em imagem ampliada e

⁷ A imagem panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. A imagem panorâmica descritiva tem por finalidade a exploração de um espaço: geralmente desempenha um papel introdutório ou conclusivo (MARTIN, 2007, p.51).



desfocada, o primeiro cego começa a recuperar a visão. A reação, tanto das personagens quanto dos espectadores, sugere ambiguidade e ambivalência, pois todos se sentem envolvidos pelo acontecimento e são tomados pela emoção. A "mulher do médico", então, afasta-se para a varanda do prédio. As últimas imagens são alternadas entre o uso da câmera subjetiva e objetiva, entre ângulos *contre-plongée* e normal, focando ora o céu como um mar de leite, ora o rosto da "mulher do médico" olhando para cima. Ao usar novamente a câmera em *contre-plongée*, registrando de novo o branco do céu, há um momento de expectativa quanto à perda da visão da mulher do médico, expectativa que parece não se confirmar, pois a câmera faz um *travelling*⁸ vertical, mostrando o panorama da cidade à distância. É nessa captação normal da cidade, repleta de incertezas e instabilidades, que o filme alcança seu final, em diálogo profundo que faz ressoar a obra de Saramago.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das transferências e adaptações de Meirelles em *Ensaio sobre a cegueira*, o filme apresenta, em sua essência, a universalidade esperada de uma obra de arte. A "cegueira" possibilita ao espectador penetrar em um universo desconhecido e, através dessa possibilidade, repensar valores e refletir sobre sua própria fragilidade.

A obra cinematográfica dirigida por Meirelles causa sensações e opiniões diversas no público e na crítica, desde elogios e depoimentos sensíveis a críticas veementes, que acusam o filme de ser "deprimente" e de apresentar um resultado "inesperado" não condizente com as expectativas. Isso ocorre, possivelmente, porque para que o exercício de reflexão proposto seja possível haja a necessidade de desfazer-se de ideias preestabelecidas, percebendo a versão fílmica como uma arte criativa e não como uma "reprodução" do texto-fonte. Despertar o olhar é um exercício que depende da pré-disposição do espectador, que participa também da recriação da obra de arte, imprimindo novas possibilidades de significado.

⁸ No *travelling*, a câmera é movida sobre qualquer suporte móvel num eixo horizontal ou vertical e paralelo ao movimento do objeto filmado



REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

DODD, C. H. *The Parables of the Kingdom*. London: Nisbet & Co., 1935.

HERRERA, Gabriela Cardoso. *A minissérie Incidente em Antares: a transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisiva*. 2008. 136f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MEIRELLES, Fernando. *Blindness*. Disponível em: <<http://blogdeblindness.blogspot.com>>. Acesso em: 20 jan.. 2009.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.



CENAS DE UM LIVRO: A TRANSPOSIÇÃO DE TRECHOS DO ROMANCE *A PEDRA DO REINO* PARA A TELEVISÃO¹

Julius Nunes²

RESUMO: Este ensaio analisa um trecho da transposição do *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, para a microssérie *A pedra do reino*, do diretor Luiz Fernando Carvalho, exibida pela TV Globo em 2007. Há duas décadas, os estudos sobre a transposição do literário para o cinema ou TV davam grande importância – quando não se dedicavam por inteiro – à questão da fidelidade do produto audiovisual em relação ao seu texto-fonte. Essa ideia começou a mudar a partir da década de 1990, quando estudiosos passaram a apreender o processo de adaptação como uma reescritura criativa da obra, possibilitando o entendimento de aspectos que antes não eram mencionados, sequer levados em consideração.

Palavras-chave: Adaptação. Transposição. Microssérie.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: juliusvnunes@yahoo.com.br



MINI OU MICRO, MAS SUPER

O termo *microsérie*, desconhecido até há pouco tempo, surge para nominar um produto recente da teledramaturgia brasileira: os seriados de menor duração que a maioria das *minisséries*.

Cabe lembrar que a definição *microsérie* se revela, em princípio, uma nomenclatura bem própria para a teledramaturgia brasileira, cujas *minisséries* são enormes para os padrões europeus e americanos, muitas com bem mais de 30 capítulos. A *microsérie* brasileira está mais próxima das *minisséries* dos padrões citados. Sob a capa das similaridades, há muitas especificidades ainda a serem consideradas. (BALOGH, 2008, p.06).

Não há um estudo brasileiro que aponte uma definição objetiva de quantos capítulos uma *microsérie* deveria ter para ser considerada como tal. Levando em conta as últimas obras produzidas para TV, intituladas *microséries*, tomamos como base a informação de que elas podem variar de três capítulos como no caso de *Luna caliente* (1999) e *A Invenção do Brasil* (2000) a 13 capítulos como no caso da produção *Hoje é dia de Maria* (2005) – ambas da rede Globo de Televisão. Mas se as histórias são contadas em menos capítulos, uma coisa é inversamente proporcional: o seu custo.

Segundo a coluna "Televisão" (21/01/1998) da revista *Veja*, uma novela da Globo custa, em média, 25 milhões de reais. Dependendo do autor e de sua história, cada capítulo custa entre 60 e 80 mil reais. Já uma *minissérie* como *Os Maias*, por exemplo, cuja história foi contada em 44 capítulos, teve o custo de 11 milhões de reais, ou 250 mil reais por capítulo. Entretanto, as *microséries*, produtos audiovisuais exibidos em menor número de capítulos, têm um custo de produção bem maior. Estima-se que *A pedra do reino*, com seus cinco capítulos, tenha custado três milhões de reais, ou 600 mil reais por capítulo.

As *microséries* mais recentes, como é o caso de *A pedra do reino*, por terem um grande investimento financeiro, podem trabalhar com elementos diferenciados se comparadas às telenovelas. O primeiro, a meu ver, seria a linguagem audiovisual, que não necessita ser trabalhada como produção de larga escala, a exemplo das novelas, em que são gravadas 30 ou 40 cenas por dia. Dessa forma, a linguagem se distancia da linguagem cotidiana, para se aproximar à do cinema que (em tese) é mais artística.

Essas são elaboradas com recursos e ritmos de trabalho que sem dúvida permitem um exercício mais livre de criatividade artística. Sua preparação começa quatro a cinco meses antes do início da gravação, sendo que nas novelas esse prazo é reduzido para dois meses. As filmagens são mais lentas, uma média de oito cenas por dia, contra 30/40 da novela. (ORTIZ, 1989, p.179).



Outro ponto a ser levado em conta é a questão do experimentalismo. A fotografia destes audiovisuais é muito bem pensada. A luminosidade nas cenas é calculada. O cenário é milimetricamente escolhido ou ainda produzido. Os figurinos e a caracterização dos atores são feitos com base em detalhadas pesquisas. O som é pensado para complementar aquilo que estamos vendo. De uma forma geral, podemos dizer que as microsséries utilizam linguagem muito parecida com a do cinema. Muitas delas também são rodadas em película, o que as aproxima ainda mais da sétima arte, como é o caso de *A pedra do reino* (rodada em 16 mm).

Com relação à sua finalização, ou seja, conclusão, esse tipo de audiovisual costuma ter um trabalho mais cuidadoso também, com edição criteriosa e uso de técnicas e procedimentos cinematográficos, o que nas novelas se vê apenas nos primeiros capítulos. Em virtude de seu potencial de experimentação, essas produções também representam a possibilidade da montagem de uma programação mais ágil e dinâmica, que se afasta um pouco da grade homogeneizada, característica da televisão brasileira:

A procura de formatos de comprimento diferente ao do hegemônico se insere na idéia de diversidade que assinalai, e na intenção de não homogeneizar a programação, de montar uma tela ágil. Também envolve a possibilidade de experimentar esteticamente com o ponto de vista, com outros gêneros – ciência, ficção, suspense, aventura – com formatos breves, com a hibridação de gêneros, com o destino dos relatos. (MAZZIOTTI, 2002, p.223).

TEORIAS DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

Para falarmos de adaptação de obras literárias para televisão, precisamos obrigatoriamente passar por questões de adaptação fílmica, pois faltam teóricos que tratem sobre a adaptação televisiva.

Um dos primeiros trabalhos relevantes sobre esta questão é o de George Bluestone, lançado em 1957, intitulado *Novels into film: the metamorphosis of fiction into film*. O livro aborda aspectos sobre as modificações (metamorfoses) que a narrativa literária sofre até chegar a outro meio sígnico, o cinema, por exemplo. Outros estudos importantes sobre adaptação surgiram entre os anos 70 e 80. Em 1975, Geoffrey Wagner, no livro *The three modes of adaptation*, classificou as adaptações em função da proximidade que possuem com o texto literário. As muito próximas ao texto fonte seriam consideradas *transposições*, as menos próximas *comentários* e as que utilizam o original apenas como uma ideia seriam *alegorias*. Em 1984, Dudley Andrew, em seu livro intitulado



Film adaptation, também classificou as adaptações de acordo com a proximidade com o texto original. Seguindo a mesma linha de Wagner, para Andrew a divisão seria: *empréstimos*, *interseções* e *transformações*, respectivamente. Entretanto, os dois estudos adotavam como critério de análise a fidelidade, aspecto que não é considerado relevante pelos teóricos contemporâneos.

Nesses estudos mais recentes, como os do teórico australiano Brian McFarlane (1996), o foco principal é a relação entre os dois meios: enfatizam-se os elementos fílmicos, e a comparação é usada para enriquecer tanto a avaliação do filme como a leitura do texto literário. Para ele o que importa é o diálogo entre as obras fílmica e literária, sem privilegiar uma ou outra. Em contraposição à antiga postura crítica, que sempre priorizou o livro em detrimento do filme, e que, na maioria das vezes, somente se preocupava em avaliar a questão da fidelidade da película ao texto literário, a teoria de McFarlane definiu o processo de adaptação fílmica como tradução, minimizando questões de autoria, e do contexto industrial e cultural.

Mariana Mendes Arruda, em sua tese de doutorado, ao discutir a teoria de Brian McFarlane, diz que:

A proposta é ter como ponto de partida a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro e adaptada ao filme. A fidelidade de uma obra a outra não é o motor da análise, como esclarece McFarlane ao ressaltar que, pela sua teoria, não é necessário que um filme seja fiel ao livro que serve como inspiração e que o critério *fidelidade* é sempre passível de crítica e nunca deve ser o elemento fundamental da análise. (ARRUDA, 2007, p.3).

Nesta nova corrente, destaca-se também o teórico James Naremore. No livro *Film adaptation*, publicado em 2000, Naremore se baseia nos conceitos atuais de autor e de obra, e propõe uma análise de adaptação que contenha atividades como reciclagem, *remake*, e outras formas de recontar. Para Naremore, os estudos da adaptação devem ultrapassar a fidelidade dos textos para chegar à especificidade do meio e ir além da tradução para a transformação.

Tendo como ponto de partida a ideia de que "todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos" (DINIZ, 2005, p.17), Naremore utiliza a denominação de dialogismo intertextual para propor sua análise. Para ele, as adaptações fílmicas estariam situadas no centro das referências e transformações intertextuais, de textos que criam outros textos, resultando um processo de reciclagem sem fim e sem um ponto de origem definido.



O estudo da adaptação precisa ser ligado ao estudo da reciclagem, refatura, e toda e qualquer forma de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Por essa forma, a adaptação se tornará parte de uma teoria geral da repetição, e o estudo da adaptação se deslocará das margens para o centro dos estudos contemporâneos sobre mídia. (NAREMORE, 2000, p.15).³

O conceito de dialogismo foi criado por Mikhail Bakhtin, em 1930. Segundo Carlos Faraco "a língua, enquanto discurso, tem uma propriedade intrínseca, o dialogismo: as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente entremeadas pelas palavras do outro, ou seja, para elaborar um discurso, o falante necessariamente se utiliza do discurso do outro" (FARACO, citado em HERRERA, 2008, p.55). E a intertextualidade estaria colocada no que Bakhtin chama de dialogismo, segundo Antoine Compagnon, na obra *O demônio da teoria* (1999, p.111), já que dentro dela estaria implícita a forma como um autor se apropria de um texto preexistente, modificando-o em um discurso seu, e ainda utilizando-se de diferentes mecanismos, como a citação, a referência, a paródia entre outros.

O termo intertextualidade foi usado ainda por diversos outros autores, como Julia Kristeva em 1960, quando fez uma análise da obra de Bakhtin: "Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos" (1974, p.60). Em se tratando de adaptações de textos literários para o cinema, o uso de uma abordagem que possibilite as negociações intertextuais como processos de transição entre as diversas modalidades discursivas é um ponto enriquecedor tanto na produção artística, como em sua análise.

Robert Stam é outro teórico do cinema que utiliza a noção de intertextualidade para analisar audiovisuais. Em sua obra, *Introdução à teoria do cinema* (2003), ele se utiliza de diversas teorias para falar sobre adaptação.

Stam se apropria do dialogismo de Bakhtin para afirmar que a prática da intertextualidade torna o realizador do audiovisual em um difusor das mensagens emitidas por quaisquer meios.

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2003, p.230).

³ No original, "The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies." (NAREMORE, 2000, p.15).



Nesse aspecto, a intertextualidade não se limita a um único meio: "ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos" (STAM, 2003, p.227). Dessa forma, pode-se afirmar que "o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as 'séries' no interior das quais o texto individual se localiza" (STAM, 2003, p.226).

No que diz respeito ao contexto de uma adaptação, segundo Stam, devemos considerar algumas questões existentes no romance e no filme, como o tempo transcorrido entre o lançamento de um e de outro, o contexto sócio-político retratado, circunstância de produção e meio de veiculação, atualização do tema, emprego de novas tecnologias, e a crítica social, entre outras.

Neste artigo, utilizamos como base para análise do audiovisual proposto, a obra de Brian McFarlane (*Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*). O autor considera as adaptações como traduções e analisa os elementos narrativos da literatura e do cinema como funções narrativas.

McFarlane constrói sua teoria sobre adaptação fílmica como um processo de tradução intersemiótica entre dois sistemas: a literatura e o cinema, ambos, de início, com característica narratológica. Para ele, o ponto de partida é a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o eixo central da história contada no livro e adaptada para o filme. Esses estudos relacionados às adaptações fílmicas geralmente são concebidos como unidirecionais, isto é, caminham sempre do literário para o cinematográfico, priorizando como já citei anteriormente, sempre o livro em detrimento ao filme. Dessa forma, a teoria da adaptação fílmica sempre se configurou como o estudo de comparação entre os dois tipos de "textos" e o sucesso obtido na transferência de elementos de uma "linguagem" à outra. De forma geral, o estudo se preocupava, como já mencionado, com a questão da fidelidade do filme ao livro.

Na teoria de McFarlane, a questão passa a ser referente à tradução, que marginaliza os referenciais à autoria, ao contexto industrial e cultural, apesar de trazer referências a elementos de intertextualidade e a influências fora do romance. Em suma, toda a base teórica das análises de McFarlane se concentra na descrição de elementos narrativos da literatura que foram facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal (livro) para o cinematográfico (filme), e de outros elementos da narrativa do romance que exigem de quem faz a tradução (como no caso do cineasta, do roteirista) maior criatividade, fazendo uso de uma *adaptação própria*, processo em que reside a arte desse profissional do meio audiovisual, segundo o teórico.

De acordo com o autor, os elementos pertencentes à narrativa do livro são "transferíveis" de uma linguagem para outra (elementos que dizem respeito aos acontecimentos e aos dados de tempo e lugar da história, ao caráter das personagens, por exemplo), enquanto os elementos pertencentes à enunciação



são "adaptáveis" (elementos relativos ao discurso ou enredo que dizem respeito à *mise-en-scène*, como as locações, vestuário, atores; e aos recursos como narrações em *off*, iluminação, efeitos sonoros e especiais, edição, *flashbacks* etc, utilizados a critério da direção do filme)⁴ (McFARLANE, 1996, p.13).

Dentro desta proposta, McFarlane categoriza os elementos da narrativa como funções, divididas em dois tipos principais: distribucionais e integracionais. A primeira está relacionada às ações e eventos, e é composta por elementos transferíveis. A outra está relacionada aos elementos geralmente adaptáveis para o cinema como informações psicológicas, identidade das personagens bem como atmosfera ou tom.

Na função distribucional, existem ainda duas subdivisões: funções cardeais e catalizadores. As cardeais são, de acordo com o teórico, pontos-chave ou cruciais da narrativa e que, portanto, precisam ser transferidas. "Quando uma função cardinal é apagada ou alterada na versão fílmica, é bem provável que ocorram ataques da crítica e insatisfação popular"⁵ (McFARLANE, 1996, p.14). Já os catalizadores, são elementos representados por pequenas ações que trabalham ao redor das funções cardeais, complementando-as e dando-lhes suporte. Da mesma forma que as funções distribucionais, as funções integracionais também apresentam duas subdivisões: os índices e os informantes. A primeira sub-categoria pode servir para caracterizar as personagens e a atmosfera da narrativa. A segunda informa o nome, idade, profissão de cada personagem e também detalhes físicos do cenário. McFarlane afirma que os Índices são mais propensos à adaptação do que os informantes, veículos de significação imediata. Nesse momento é importante notar que, no processo de transformação da narrativa escrita para a tela, vários elementos do texto (catalizadores, índices, informantes ou mesmo cardeais) sofrem mudanças, isto é, são adaptados pelo cineasta. Mas, o estudo da adaptação também leva em conta os elementos extrínsecos, como o espaço de tempo decorrido entre a publicação do livro e a fase de produção do filme bem como o período de seu lançamento. Situação que facilmente pode ter aspectos conexos à ideologia e cultura do país onde o

⁴ No original: "[...] there is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. [...] 'transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all".

⁵ No original: "when a major cardinal function is deleted or altered in a film version of the novel [...], this is apt to occasion critical outrage and popular disaffection".



filme está sendo produzido e até mesmo a situação econômica vivida na época (McFARLANE, 1996, p.14)⁶.

Como podemos observar, adaptar algo do literário para as telas não é tarefa fácil. Ao falarmos de adaptação, o primeiro ponto a se levar em consideração é a questão do que se vai adaptar. Escolher uma, entre tantas histórias é a primeira tarefa do realizador audiovisual. Depois temos o processo em si, que corresponde a diversas leituras do texto, marcações, idealizações entre outros para que se possa começar o roteiro. Doc Comparato, experiente roteirista, diz que o processo de adaptação é

uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isto equivale a transsubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transsubstanciação. (COMPARATO, 1996, p.330).

O que equivale então, à recriação da história levando em consideração a linguagem do meio para o qual se está produzindo. Mas o processo também implica em certas limitações, como ele mesmo afirma:

uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções, etc. Mas [...] mesmo tais limitações podem ser positivas e dar azo a uma obra substancialmente superior à original. Tudo depende, claro está, do talento do roteirista. (p.331).

Outro roteirista renomado, o norte-americano Syd Field, diz que adaptar "é a mesma coisa que escrever um roteiro original". O roteirista é autor do livro *Manual do roteiro*, o qual possui um capítulo sobre a "Arte da adaptação" (1995, p.175-185). Field ainda explica o que fazer para conseguir a melhor adaptação: "[...] não sendo fiéis ao original. Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas" (FIELD, 1995, p.185).

⁶ No original: "Among the integrational functions, which Barthes subdivides into indices proper and informants, only the latter may be directly transferred. Whereas the former relate to concepts such as character and atmosphere, are more diffuse than the functions proper, and are therefore more broadly open to adaptation rather than to comparative directness of transfer [...] They [informants] include [...] names, ages and professions of characters, certain details of the physical setting, and, in these senses and in their own ways, share the authenticating and individuating functions performed in other respects by catalysers, and they are often amenable to transfer from one medium to another".



Em se falando de televisão, Sandra Reimão buscou dar mais especificidade ao termo adaptação:

uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente. (REIMÃO, 1999, p.11).

Trata-se também de uma definição que amplia o sentido da palavra e que ainda aponta para a expressão *tradução intersemiótica* de Roman Jakobson. Tal expressão é adotada por diversos estudiosos para explicar o processo de adaptação como o trabalho de passar signos verbais para sistemas de signos não-verbais. No estudo de Jakobson existem ainda mais dois tipos fundamentais de tradução: a intralingual, que acontece dentro do próprio idioma, como as simplificações ou as paráfrases e a interlingual, que é a transposição de uma língua para outra.

Julio Plaza desenvolveu em sua tese *Tradução intersemiótica*, publicada em 2003, a expressão de Jakobson. Segundo Plaza (2003, p.01), a tradução intersemiótica não está relacionada à fidelidade, pois é um "trânsito criativo", estando ligada à criação:

a criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI [tradução intersemiótica] é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. [...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. (PLAZA, 2003, p.30).

Sendo assim, a transposição de um texto literário para o meio audiovisual deve obedecer às características do outro meio:

A transposição de um signo estético num meio determinado para outro meio tecnológico deve obedecer aos recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. [...] A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para produção. (PLAZA, 2003, p.109).



E o trânsito criativo, a que se refere Plaza, também deve ser analisado sob o poder próprio que o realizador (cineasta, roteirista) possui para "recriar" a trama à sua maneira.

McFarlane utiliza outro conceito importante: o da *alternância*. O teórico traz à tona a ideia de Raymond Bellour, que analisa filmes mudos por meio desse conceito. Segundo Gabriela Herrera, o conceito de alternância tem como base "a utilização de recursos próprios do cinema – como som, fotografia, edição, ambientação, etc. – para dar ao texto fílmico um estilo diferente do literário. Praticamente todas as narrativas fílmicas apresentam alternância" (2008, p.65).

McFarlane se refere à alternância como um recurso da prática cinematográfica que atua no nível da diegese narrativa e do código de enunciação. O teórico ainda destaca que essa capacidade é exclusivamente cinematográfica, sem uma equivalência possível no romance convencional.

A capacidade de alternância, segundo o autor, oferece, ao meio audiovisual, a possibilidade de incluir ações simultâneas em lugares distintos, manipulação do tempo por meio de cortes, além de variação do espaço – o que pode acontecer com o uso de cores, efeitos – ou utilização da edição/montagem para alternar diálogos.

Em questões estruturais, o teórico segmenta a alternância em oposições de macronível e oposições de micronível. As de nível macro são as cenas filmadas no interior x cenas filmadas no exterior, lugares e experiências privadas x lugares e experiências públicas, ambiente cômico x ambiente dramático, e recriação do belo x recriação do feio. Esse nível serve basicamente para contrastar ambientes, questões psicológicas, emoções, entre outros e sua força depende da habilidade do idealizador em recuperar e transformar os contrastes que aparecem na obra literária, e que, segundo Herrera (2008, p.66) "vão desde a mudança do ponto de vista até a divergência entre ambientes ou representações físicas".

Já as alternâncias de nível micro são as oposições articuladas pela linguagem cinematográfica propriamente dita, ou seja: primeiro plano x plano geral, plano subjetivo x plano objetivo, *travelling* x plano fixo, em campo x fora do campo, iluminação x escuridão, diálogo x silêncio, etc.

As alternâncias estão dentro do processo de edição/montagem de um audiovisual. Sergei Eisenstein, considerado um dos "pais" da montagem cinematográfica, ressalta que o que se propõe nesta questão da alternância, principalmente na de imagens, é benéfico, pois transforma a realidade em discurso articulado sem o compromisso de representar eventos em sua continuidade, o que deixaria os audiovisuais **pesados** e talvez **pouco interessantes** [minha ênfase]. Para Eisenstein, o que importava eram as associações de conteúdo e as oposições entre os espaços e formas, já que para ele a arte significava conflito. E o cinema como arte, também deveria representar estas contradições.



Nesse sentido, sua montagem estabeleceu uma construção diferente daquela do cinema clássico, com associações estáticas que congelam o tempo, exigindo uma intensa participação reflexiva do espectador que futuramente deveria se transformar em ação política. Por não querer envolver o espectador num mundo de sonhos, mas trazê-lo à realidade dura da vida do cidadão comum, sua montagem não buscava esconder o corte e, portanto, sua narrativa apresentava uma temporalidade e uma espacialização bastante específicas. (PEREIRA, 2007, p.80).

É por meio da montagem que a narrativa audiovisual se desenrola. Para Jacques Aumont, "a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração" (AUMONT, 1995, p.62).

Na obra audiovisual analisada neste estudo, a narrativa não é linear. É fragmentada a ponto de gerar confusões mentais e termos de assistir duas ou mais vezes para entendermos o que acontece quando uma cena é entrecortada por outra, outro tempo. A microssérie é resultado da leitura da obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe de Sangue do Vai-e-Volta*, publicada por Ariano Suassuna em 1971. Essa produção televisiva inaugurou o projeto intitulado "Quadrante", por meio do qual a Rede Globo de Televisão queria mostrar os diferentes "Brasis", artistas regionais e possibilitar mais ainda a adaptação de obras literárias.

O LIVRO DE ARIANO SUASSUNA

A obra de Suassuna começou a ser escrita em 1958, mas só foi lançada em 1971. Sua produção ocorreu entre os anos 60 e 70, considerado um dos períodos mais conturbados da história brasileira: os "anos de chumbo", época mais dura do regime militar.

O livro, com mais de setecentas páginas, não está dividido em capítulos, mas em cinco livros e 85 folhetos. Divisão que o autor também escolheu para conservar a simultaneidade e independência das multifacetadas narrativas do personagem que é também o narrador.

A história é um mosaico, uma dobradura que vai se desdobrando e criando novas dobraduras, uma colcha de fuxicos⁷ costurada por citações de poemas de cordel e poemas eruditos de diversos escritores como Álvares de

⁷ Técnica artesanal que aproveita restos de tecidos, retalhos, para fazer trouxinhas de panos para serem costurados e formarem acolchoados, toalhas etc. Surgiu há 150 anos e foi inventada no interior do nordeste (<http://www.acesa.com/mulher/arquivo/artesanato/2004/04/15-fuxico>).



Azevedo e Gonçalves Dias. Um vai e vem de histórias e personagens, que desfazem uma linearidade convencional.

O romance é narrado por Pedro Dinis Ferreira-Quaderna que se autointitula Rei do Brasil. A história inicia em 1938. Quaderna é preso em Taperoá, sertão da Paraíba, por subversão. O depoimento foi dado ao juiz corregedor e datilografado por uma escritã. O sonho de Quaderna era juntar em uma só obra, tudo aquilo que havia vivido, com referências eruditas, políticas e intelectuais. O único problema para realização desse projeto era o "cotoco", uma proeminência óssea que tinha ao final da coluna, que não lhe permitia ficar sentado por muito tempo. No depoimento, em pé, Quaderna narra todos os trágicos acontecimentos de sua vida, que o fazem acreditar em sua ascendência real. Quaderna conta sua trajetória, pontuada pela influência de dois mestres: o aristocrático e branco Samuel e o esquerdista e negro Clemente. Ao final do inquérito, o juiz corregedor, não consegue obter um motivo lógico para mandá-lo prender, considera-o louco e o liberta. Quaderna então pede para ficar preso, confessando que fora ele quem escrevera a carta anônima enviada ao juiz, motivo de sua prisão, com o intuito de utilizar o depoimento como a sua longamente esperada obra literária. O juiz, então, atende ao desejo de Quaderna e na prisão de Taperoá ele enfim escreve sua saga.

Para Suassuna, a obra é uma novela que denomina de romance por gostar deste título, *por causa da ambiguidade que ele representa*⁸. Em se tratando de uma narrativa literária, a primeira questão que se põe é a da relação entre o autor empírico e o autor narrador⁹. Sem dúvida, há entre os dois uma relação fundamental, mas essa relação é também construída entre o autor empírico e suas personagens. Em certa medida, autor / narrador é tão personagem quanto as demais. De acordo com Guaraciaba Micheletti (s/d., p.3), "numa narrativa literária, a enunciação é um ato do escritor, assim é ele o enunciador e dele emana a narrativa". Porém, como sabemos, a narrativa é um simulacro de mundo e, como tal, oferece outro enunciador, o narrador, que por sua vez dá voz às personagens, que, por sua vez, também se tornam enunciadores.

Vale lembrar que Quaderna, autor e personagem, relata suas histórias ao Corregedor e a nós, leitores, com um duplo objetivo: primeiro, isentar-se de qualquer culpa; e em segundo, redigir suas memórias. Com essa ideia, o autor/ personagem cria dois enunciatários: um enunciatário real, ainda que idealmente construído, no caso o leitor, e um enunciatário pertencente ao mundo diegético, ao mundo da história que ele conta, o Corregedor.

⁸ Cf. Nota do Autor. In: História do Rei Degolado nas Caatingas do SERTÃO AO Sol da Onça Caetana, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p.128-135.

⁹ A relação entre o escritor e narrador são complexas e vários estudiosos têm-se debruçado sobre o assunto. Neste texto, utilizamos a distinção que vários críticos vêm estabelecendo: ao autor empírico, denominamos escritor; ao ser que responde pela narrativa no mundo representando, o tradicional narrador, também utilizamos o termo autor.



E a forma de contar a história no romance foi constituída de um jeito único. Para o enunciatário Corregedor, Quaderna precisa construir sua defesa com o objetivo de se livrar das acusações. Para isso é necessário convencê-lo de sua inocência. Além disso, como escritor, o personagem diz ao leitor que tem pretensões artísticas, assim, seu texto, segundo ele próprio, deverá se "modelar", para poder integrar a Academia Brasileira de Letras. Com esses objetivos, decide narrar embaralhando os fatos como se embaralham as cartas "de uma velha canastra esquecida". E é nessa atitude de jogo que surgem os vários textos que estavam em algum lugar da memória de Quaderna. Daí uma tessitura como colagem, como dobradura. Como se utilizasse uma máscara e com ela conseguisse enredar o leitor e o Corregedor.

Já no início da microssérie vemos um homem brincando pelas ruas da cidade. O personagem é uma espécie de palhaço, com rosto pintado, movimentos engraçados, meio arcado e que faz as crianças o seguirem. Neste ponto, Quaderna nos é apresentado com algumas características que, na leitura do livro, só saberíamos ao chegar à página 343. Ele é meio arcado, com a bacia para trás, devido a um problema de coluna, ao qual chama de *cotoco*. No meio audiovisual, estas características, principalmente as físicas, são apresentadas de início, quando vemos a personagem que vai narrar a história, e a menos que a história fosse narrada em período anterior ao aparecimento do problema, tal imagem da personagem de corpo arqueado não seria necessária. No romance, só vamos saber do tal *cotoco* a meio caminho da narrativa.



Fig. 1: Apresentação do personagem

Segundo Jorge Furtado, conceituado cineasta e roteirista brasileiro, a ordem em que as informações da história devem ser liberadas no meio audiovisual é diferente da ordem literária:

Lembro de um trecho de um livro de Dashiell Hammet, o mais filmável dos romancistas, em que Sam Spade descreve sua entrada numa casa: "Havia duas mulheres na sala. As duas estavam nuas, mas só uma estava morta". A frase de Hammett nos surpreendente pela



avalanche de informações. Hammet primeiro nos informa que há duas mulheres na sala, depois nos informa que estão nuas e em terceiro lugar nos informa que uma delas está morta. A adaptação desta cena para o cinema quase que inevitavelmente perde o caráter surpreendente desta escolha ao revelar simultaneamente a existência das duas mulheres, o fato de estarem nuas e o fato de uma delas estar morta. (FURTADO, 2003).

Na linguagem audiovisual, toda a informação deve ser visível ou audível. Nesse caso, o roteiro deve ser claro quanto à produção da imagem ou do áudio. Furtado explica esta outra diferença do meio audiovisual em relação à literatura:

Isto parece uma obviedade ululante, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. A literatura, que a todo momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode utilizar todas essas palavras. Mas não necessariamente precisa utilizar todas essas palavras, o que faz com que alguns textos sejam muito mais facilmente adaptáveis do que outros. (FURTADO, 2003) .

O cuidado com o transporte das informações do romance para a tela, seja da TV ou a do cinema, é um trabalho que demanda muita criatividade e técnicas. Se o meio possui uma linguagem característica para mostrar aquilo que antes era por nós imaginado, parece óbvio dizer que a imagem em movimento provavelmente será parecida com a nossa. Errado! Todo texto tem infinitas leituras e no processo de recriação da narrativa, outros pontos são somados à técnica utilizada pelo roteirista/cineasta. Um deles é lembrado por Umberto Eco: "toda a narrativa se apóia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade" (ECO, 1984, p.99). E em se tratando de um leitor que é também cineasta, experimentalista da linguagem audiovisual, o resultado pode não ser o que o leitor comum espera. Furtado exemplifica a questão do conhecimento prévio da realidade da seguinte forma:

A metamorfose de Kafka começa com a seguinte frase: "Ao despertar após uma noite de sonhos agitados Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado num inseto gigantesco". Esta frase, talvez a melhor primeira frase da história do romance, disse tudo que é preciso saber para que a história comece. Cada um de nós, leitor, imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. (FURTADO, 2003).

Mas no cinema e na TV, o roteirista, o cineasta ou diretor precisam fazer o trabalho do leitor: imaginar, para recontar no meio audiovisual. Ainda tomando como exemplo os utilizados por Furtado, ao citar *A metamorfose*, o



trabalho destes profissionais seria imaginar e responder em imagens ao espectador: "Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto?"

E nem sempre estas respostas serão iguais ou parecidas com o nosso repertório de informações. E mesmo sendo estas perguntas respondidas na sequência do livro, o cineasta precisa imediatamente tomar as decisões, muitas vezes adiadas pelo autor, e mostrar em imagens ao espectador. Furtado vai ainda mais longe e afirma que lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: "gostei mais do livro".

Outra diferença entre o romance e o audiovisual gerado a partir dele, diz respeito à forma como a história é apresentada. No romance pode haver divisões, capítulos, passagens narrativas, reflexivas ou disertivas, diálogos, rubricas do autor, imagens ilustrativas, referências. Mas, após concluído o texto do livro, o livro está pronto. No meio audiovisual, em um processo de adaptação, um roteiro é elaborado e com base nesse material, em que consta o perfil das personagens, as descrições minuciosas das cenas, as explicações de local, tempo, período do dia, entre tantas outras, o trabalho ainda não está pronto. É necessário se reunir com os diretores de arte, de foto, musical e tantos outros profissionais, para que então, utilizando o roteiro, o produto audiovisual seja transportado do mundo escrito e até então imaginário, para o audiovisual e "real" na tela.

Outra questão relevante neste ponto é o quesito transportar a história de forma que a mesma caiba em um espaço destinado à ela. Toda produção televisiva, ainda em fase embrionária, já tem preestabelecida, uma forma e um tempo. Quando um produto extra, como uma microssérie, um seriado e até um programa jornalístico segmentado, passa a fazer parte do *casting* da emissora, ele já é pensado, antes de ganhar roteiro, produção e realização, de forma a "caber" em determinado dia e horário. A microssérie *A pedra do reino*, primeiro teria oito capítulos. Ficou decidido que então a história seria contada em cinco dias. E que a cada dia seriam 40 minutos destinados a ela. Mas o livro de Ariano Suassuna tem mais de 700 páginas. Neste caso, o processo de adaptação da obra também levou em conta o tempo utilizado para contar a história e outros detalhes como explica Bráulio Tavares, um dos roteiristas:

Em casos assim a gente precisa dar preferência àqueles episódios e cenas que têm maior impacto visual, e maior interação entre personagens. A narrativa de Ariano é muito visual, isto faz parte do seu estilo épico, que Quaderna chama de "estilo régio". Perdem-se partes muito interessantes do livro, como por exemplo a descrição das



genealogias e das histórias de família; perdem-se alguns longos monólogos de Quaderna, que precisam ser sintetizados; perdem-se numerosos episódios humorísticos menores que são saborosos em si mas não têm influência direta sobre a história. Precisamos estabelecer qual é a história principal, e manter tudo que soma para ela, tudo que contribui para o entendimento dela. Isto se dá com qualquer romance, mesmo um romance mais curto. Há um certo tipo de narração romanesca que não passa para o cinema. Nossa sorte é que o livro de Ariano tem uma quantidade enorme de material tipicamente cinematográfico, e isto é o bastante para nos fornecer inúmeras cenas que são essenciais pra a história. (Quando digo "cinema", claro, estou me referindo à linguagem audiovisual, cinema e TV). (TAVARES, 2007).¹⁰

Ao assistirmos à microssérie percebemos que o Quaderna do início da história é o Quaderna já velho, figura que havia vivenciado tudo que ele mesmo nos conta. No romance o personagem conta suas histórias de dentro do cárcere. No audiovisual, estamos no futuro, com Quaderna já velho. A história toda é um grande *flash-back* do ponto de vista do próprio personagem, em que diversos outros flash-backs menores aparecem, tais como quando Quaderna se lembra de sua infância e as brincadeiras de roda ou ainda quando rememora a sua conversa com o corregedor. Luiz Alberto Abreu (2007), roteirista da microssérie, explica que neste caso a história foi

construída a partir das lembranças de um velho homem, toda quebra de tempo e de espaço, fantasia e realidade, serão facilmente assimiláveis pelo espectador porque são determinadas organicamente pela memória de um personagem. Foi isso que fizemos. (ABREU, 2007).¹¹

Diferente do que acontece no romance, em que o Quaderna encarcerado nos conta o que aconteceu até o momento da prisão e o que acontece em seu presente. Todo o texto do livro é marcado por discursos anteriores, nos quais o autor/narrador se apoia, utilizando-se deles ora como argumento para eximir-se de culpas, ora como um modo menos direto de relatar fatos, o que o preserva quanto à origem e à responsabilidade do enunciado.

Na leitura, cada um dos leitores estabelece o seu próprio tempo, ritmo de leitura. Mas em televisão e no cinema, o tempo de atenção e apreensão das informações é definido exclusivamente pelo diretor/cineasta. Furtado diz: "mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos", assim como um episódio de 40

¹⁰ Declaração dada ao portal da microssérie *A pedra do reino*, disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

¹¹ Declaração dada ao portal da microssérie *A pedra do reino*, disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.



minutos de uma microssérie, por exemplo, também será visto em 40 minutos por qualquer um.

Em linguagem audiovisual, a relação entre ator/personagem e a câmera é tão importante, que segundo Ângelo Moscariello (1985), o primeiro pode ser cúmplice do segundo, mas também pode acontecer de um não ser solidário com o outro, corrigindo-o ou até mesmo contradizendo-o.

E é por meio da câmera, neste caso o olho do diretor, que o que será mostrado ao espectador é escolhido como afirma Martin (2003, p.31): "a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador". Pontos que descrevem lugar, época, clima, ambiente, direciona o espectador aos acontecimentos que merecem maior destaque, detalhes que não podem deixar de ser vistos entre outros. "As câmeras não passeiam porque têm rodinhas; elas se movem para cumprir uma função [...] ajudar a contar a história" (PALLOTTINI, 1998, p.174).

Neste caso, da cena inicial, o personagem narrador interage com a câmera em diversos momentos. Durante a dança de roda de casais, Quaderna está ao centro aonde também dança, algumas vezes parece dançar com a câmera (Figs. 02 e 03), que aqui, somos nós espectadores fazendo parte da roda.



Fig. 02



Fig. 03

A cumplicidade é com a câmera, mas também com quem está do outro lado da TV, assistindo a história. Depois da dança, o narrador começa o espetáculo em cima do palco. A cena termina quando ele aponta para a janela do prédio e a câmera vai em direção a ela (Ver Figs. 04 e 05). Agora a câmera mostra a janela de dentro para fora (Ver Figs. 06 e 07). Estamos no local mostrado pela imagem anterior. É aqui que Dom Pedro Dinis-Ferreira Quaderna começa a narrar seus sentimentos por estar preso.





Fig. 04



Fig. 05



Fig. 06



Fig. 07

A microssérie apresenta três planos narrativos: o tempo do Narrador, ou real, que se passa na praça, chamado no roteiro de Quaderna-Velho; o tempo Mítico, que é o tempo passado; e o tempo Dual ou Dialético que mostra os acontecimentos e imagens da memória de Quaderna onde as personagens do passado invadem o Tempo e o Espaço do narrador (a praça).

Essa interação dos tempos na história fica mais evidente no audiovisual. Com a ajuda da montagem da microssérie, técnica que permite selecionar e juntar os trechos produzidos de forma não linear, é criada uma nova narrativa. Isso também pode ser realizado no meio literário, mas é no audiovisual que tal técnica ganha dimensões maiores.

A narrativa base da microssérie é a que estamos ouvindo Quaderna-Velho nos contar de cima do palco, o presente de Quaderna. As outras narrativas são as paralelas, mas não menos importantes já que nos mostram o que aconteceu para que ele estivesse ali nos contando a história.

De acordo com Balogh (1996), em um produto literário, tem-se uma substância homogênea. A partir do momento em que é realizada uma adaptação para o audiovisual, a forma expressiva do texto "passa a adquirir um caráter heterogêneo de manifestação que leva em conta fatores como a fala dos personagens, a música, o som ambiente, os recursos digitalizados, entre outros" (NEDEFF, 2007, p.75).



A transcodificação de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para um outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação (função poética, artística, estética da linguagem, etc.). E foi a artística um dos pontos mais elogiados pela crítica na microssérie.

Uma diferença, ao meu ver fundamental, diz respeito à própria linguagem. Um livro se constrói com palavras que remetem às imagens, um roteiro se constrói diretamente com imagens. Essa diferença básica determina uma série de diferenças como o ritmo que, por características da linguagem visual, se torna mais intenso; as descrições muitas vezes importantes na literatura tornam-se dispensáveis substituídas pelas imagens. Quanto aos conteúdos, no roteiro adaptado há o fato inédito de o próprio Ariano Suassuna ter participado ativamente do processo. No início, suas intervenções permaneceram no campo da elucidação de algumas questões e no melhor entendimento da obra, mas ao final, ele fechou histórias de alguns personagens que estão abertas no livro. Alguns momentos belíssimos como a morte de Arésio e o final de Sinésio, o Alumioso, foram propostos por ele. Esses momentos e alguns outros não estão presentes no livro. (ABREU, 2008).

Eis aí outro diferencial da microssérie comparada com a adaptação de outras histórias. Geralmente uma adaptação pode retirar ou colocar sub-histórias, criar ou exterminar personagens, ambientes, situações. A opção por fazer o próprio autor do texto fonte participar deste processo de recriação do romance na tela, é algo inédito. Sempre fazem adaptações póstumas, ou em que o autor só participa ao assinar a autorização do uso do texto para o trabalho e depois só assiste a obra pronta, mas neste caso foi diferente. Dessa forma, o realizador (Fernando Carvalho) contou com subsídios importantes do "pai da criatura", não que isso seja necessário, mas talvez se torne um facilitador. É claro que a participação do escritor neste ponto, também deveu-se ao fato dele estar comemorando, quando a microssérie foi apresentada, seu octagésimo aniversário, e como um presente, sua participação mostrou-se eficaz no desdobramento de alguns pontos.

O romance *A pedra do reino* é considerado pelo próprio autor, Ariano Suassuna, como seu mais importante livro. Diversos estudiosos têm esta mesma opinião, exaltando ainda mais a obra, que mistura gêneros e por isso também foi chamado de um livro com a poética da misturada.

A misturada também foi feita pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, ao adaptar para a televisão, em formato microssérie de cinco capítulos, o romance de Suassuna. Carvalho utilizou no meio televisivo, diversas técnicas empregadas no cinema e aboliu deste seu trabalho o formato convencional das produções para a tevê. Além de trabalhar com atores desconhecidos do grande público, mas que são do meio teatral da região aonde a microssérie foi rodada, o diretor também preferiu investir parte dos recursos financeiros destinados à produção para produzir coisas localmente. Para isso foram contratados artesãos, costureiras e assistentes da cidade em questão. Muito do material utilizado é proveniente



de reaproveitamento e material reciclado. Tudo isso caracteriza também, além de um trabalho completamente diferente do que habitualmente existe em produções audiovisuais, um trabalho de inclusão social, já que o diretor optou por envolver a comunidade local em todo o processo. Trata-se de um resgate de experiências, tomando por base a vivência regional dessas pessoas, agregando no produto final que teria de parecer regionalizado como de fato parece. Uma forma também de investir recursos financeiros na localidade, pobre, e que de fato jamais havia participado de algo como o que foi realizado por Carvalho. Os cenários fazem parte de uma construção exclusiva, mas também estão inseridos entre construções verdadeiras. O roteiro foi elaborado a três mãos, e diversas histórias tiveram reescritura do próprio autor do texto fonte, Suassuna.

Na tela, conhecemos a história contada em três tempos: Quaderna Velho, prisioneiro e criança. É uma lembrança do personagem já idoso que queria escrever suas memórias, mas tinha o cotoco e não podia ficar muito tempo sentado. Montagem não linear, *inserts*, *flashbacks*, *flashforwards*, tempos distintos num mesmo espaço, espaços distintos num mesmo tempo entre outros recursos, foram algumas das técnicas utilizadas para preservar a simultaneidade e a independência do texto de Suassuna, mas também para deixar marcada a produção como um audiovisual artístico, reflexivo e das histórias de um personagem contraditório.

Para concluir esta análise gostaria de falar um pouco a respeito das referências utilizadas por Suassuna e também pelo diretor da microssérie. Além das referências nordestinas, histórias, seres humanos complexos, contraditórios, linguagem teatral, do cinema e da TV, mundo fictício e mundo real, luz e sombra, atores conhecidos e desconhecidos, as referências trouxeram à obra audiovisual um formato que não se vê na TV aberta. Por mais que a maioria das críticas não tenha levado em conta o aspecto artístico da microssérie, mas sim o fato dela não ter dado o índice de audiência esperado, a microssérie teve a média de 12 pontos no *Ibope*, o que realmente importa é o que a obra representa na produção audiovisual brasileira.

E por fim, ao pesquisar o processo de adaptação de Luiz Fernando Carvalho, encontramos uma fórmula que poucas vezes é utilizada pelos realizadores. "Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unindo aquilo tudo", afirma Carvalho. É interessante ressaltar também, que em todo o momento analisamos a microssérie *A pedra do reino* como uma adaptação do romance, mas o diretor Luiz Fernando Carvalho não gosta do termo adaptação:

Recuso a idéia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. (CARVALHO, 2007).



Quando o telespectador vê a adaptação, ele passa a imaginar a obra de Ariano Suassuna, no caso o romance, a partir das imagens veiculadas pela microssérie *A pedra do reino* de Luiz Fernando Carvalho. Com a leitura, o público imaginava um Quaderna e um mundo de Quaderna a partir das próprias experiências, entretanto, depois de ter visto a adaptação, uma nova leitura do romance o fará voltar às imagens da microssérie. A referência da obra passa a ser aquela divulgada pelas imagens da televisão, o indivíduo se condiciona a ver o personagem daquela maneira, perdendo a liberdade de imaginá-lo e, visualizando, a cada retorno ao livro, o audiovisual criado por Carvalho. É interessante observar que a referência dos fatos agora é dada pelas imagens vistas pela TV e não mais pela experiência.

O leitor sempre entendeu a obra literária a partir da experiência de vida que tinha e também de acordo com o estilo do autor que costuma ler. Já o espectador da TV, segundo Silva (2007, p.08), "entende o mundo através do que é veiculado pelas imagens, a referência para o entendimento da obra não é a experiência, mas sim o que os autores da adaptação julgaram pertinente mostrar".

Destaco neste item também, o fato deste audiovisual analisado ter descentralizado a produção do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, que sempre foi o cenário das grandes produções cinematográficas e/ou televisivas. Isso possibilita ao povo brasileiro, conhecer, rever e até mesmo imaginar, um novo país. Um olhar diferente do já habitual e cansado e, porque não dizer, estereotipado, de cidades como Rio e São Paulo.

Após a exibição da microssérie pela TV Globo, o romance de Suassuna teve um grande aumento em suas vendas. Hoje é considerado um dos 100 livros brasileiros que todos devem ler, *ranking* idealizado pela revista *Bravo!*

A ideia de que as adaptações de obras literárias movimentam as livrarias é confirmada pelo diretor e roteirista Jorge Furtado:

É importante lembrar, a favor da transposição da literatura para o cinema ou para a televisão, que todas as obras adaptadas aumentam em muito suas vendas. Eu não sei se as pessoas lêem os livros, mas sei que elas compram os livros, o que é bom. Certamente, algumas lêem os livros. O simples fato de incentivar a leitura justifica as adaptações. (FURTADO, 2003).

Vale lembrar que o texto literário é por natureza uma produção individual, na qual está calcada a relação autor-obra. Já em uma produção televisiva, que é sempre coletiva, existem diversos profissionais que agem como coautores da produção audiovisual (exemplo: o diretor, operadores de câmeras, figurinistas, produtores musicais, maquiadores, entre outros). É pertinente falar também que, após assistirmos à microssérie e já termos lido o livro, nossa referência agora



passa a ser àquela visual criada pelo diretor. Quando lermos "Quaderna" vamos instantaneamente visualizar o "Quaderna" de Luiz Fernando Carvalho. Nossa leitura agora estará sempre dialogando com a nossa leitura visual da microssérie. Um vai e volta do romance à produção audiovisual, como o vai e volta da história de Suassuna à de Carvalho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

ARRUDA, Mariana Mendes. *Em cartaz, Chico Buarque*: a adaptação fílmica do romance Benjamim por Monique Gardenberg. Santa Cruz do Sul, 2007.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão*: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra na 10.ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo, 26 agosto 2003. Disponível em: <<http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/adaptacao.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

HERRERA, Gabriela C. *A minissérie Incidente em Antares*: A transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisiva. Curitiba: UNIANDRADE, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MENEGHINI, Carla. 'A pedra do reino' revela universo encantado de Ariano Suassuna. *Globo*, Rio de Janeiro, 10 junho 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL50062-7084,00.html>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Enunciação, sentido e expressividade n'a pedra do reino de A. Suassuna*. São Paulo: USP, s/d.



NAREMORE, James. *Film Adaptation*. Rutgers, 2000.

ORTIZ, Renato. "A evolução histórica da telenovela". In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. *Cadernos de filmagem do diretor Luiz Fernando Carvalho* (V. 1, 2, 3, 4, 5) escrito por. Diário de elenco e equipe. São Paulo: Globo, 2007.

TAVARES, Bráulio. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

DVD

A PEDRA DO REINO. Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 2007. 02 discos (276 minutos divididos em 5 capítulos): sonoro, colorido. DVD.



"O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO": A BUSCA DA VERDADE EM MUNDOS PARALELOS¹

Julián Bargeño²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo observar e analisar os caminhos pelos quais o personagem protagonista do conto "O sonho de um homem ridículo", de Fiódor Dostoiévski, termina por transformar seu destino em busca da Verdade. Sob o enfoque das teorias de Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipeia e a carnavalização, pode-se acompanhar o narrador em um processo de dualidade que envolve não apenas a construção de sua personalidade, mas age, também, de forma a possibilitar ramificações paradoxais no processo de construção do enredo e do psicologismo do personagem. Através de experiências utópicas possibilitadas pela vivência em mundos paralelos, o narrador, em sua busca, representa a dualidade em sua forma mais pura: no conto, a constatação de que sua busca não é apenas um caso de perspectiva, mas também o agente pelo qual transitam tanto a Verdade do personagem como as diversas verdades possibilitadas por leituras duais.

Palavras-chave: Dostoiévski. Sátira menipeia. Carnavalização. Dualidade.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: julianbarg@yahoo.com



INTRODUÇÃO

Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (Moscou, 11 de Novembro de 1821 – São Petersburgo, 9 de Fevereiro de 1881), é um dos escritores essenciais da literatura universal não só por seu estilo inovador e temáticas como a loucura, o suicídio e o homicídio, mas também por tratar de temas recorrentes como a autoanálise e a reflexão sobre questões existenciais. Seu conto "O sonho de um homem ridículo" (1877) é narrado por um personagem-protagonista que apresenta uma natureza de autoquestionamento e reflexão profundas. Em constante processo de indagação sobre sua representatividade no mundo, o personagem é levado, em um sonho utópico, a mundos paralelos que agem como catalisadores de sua redenção através da busca incessante da Verdade, finalmente alcançada.

Podem-se identificar inúmeras características do gênero da sátira menipeia no conto em questão, sendo essas de profunda importância e significação quando analisarmos a narrativa. Tendo o tema do sonho utópico como principal ponto, as demais características complementam-se mutuamente. Em conjunto, fornecem amplo material para a análise sob o ponto de vista das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski. A partir de tais reflexões, é possível acompanhar o desenvolvimento do conto desde a condição inicial do personagem, e seguir os caminhos que este traça, através de uma narrativa extremamente rica em símbolos, até o ápice de sua transformação.

Estruturado em cinco capítulos, o conto "O sonho de um homem ridículo" cria não só a sensação de "recomeço" entre um capítulo e outro, tornando sua leitura mais clara e compreensível, mas estabelece, também, cinco "momentos" em que podemos acompanhar a transformação e os diferentes níveis de desenvolvimento do enredo e das ideias. Nestes "momentos", percebem-se várias características da sátira menipeia e da carnavalização, que dialogam entre si, estando, em última análise, a última contida na primeira.

O ENREDO

No início do conto, o personagem-narrador caminha pelas ruas de São Petersburgo, refletindo sobre a sina de sentir-se e de ser considerado ridículo. Desde a infância, tem plena consciência de *ser* ridículo e de que nada se pode fazer a esse respeito. Ao perceber que o mundo não tem sentido nem razão de ser, assombrado por pensamentos que o invadem em um processo de autoconsciência esmagadora, que ameaça sua autoaceitação, vê o suicídio como inevitável.



A um dia chuvoso, em que a humanidade parecia estar sendo atacada por uma hostilidade da natureza, segue-se uma noite escura, a mais escura já vista, a mais escura que havia de existir. Cercado pelos resquícios da chuva, envolto em uma umidade que o assombrava e uma bruma assustadora que encobria os detalhes da paisagem misteriosa, o narrador descreve seu encontro com três indivíduos, um engenheiro e seus dois amigos, que discutiam ardorosamente questões pouco importantes. Chegavam a encolerizar-se ao defender com paixão seus argumentos. O narrador percebe, porém, que discutiam meras formalidades e convenções sociais e faz ver aos três interlocutores que seu fervor é desnecessário para discutir assuntos tão sem relevância. Argumenta que eles próprios eram indiferentes às questões que defendiam ou refutavam. Os três refletem sobre as palavras do narrador que, apesar de proferidas com indiferença, mostram a inutilidade da argumentação e sorriem de alegria.

O narrador continua a caminhada pela noite terrivelmente escura e olha em direção ao céu. Avista, então, uma estrela solitária, cujo isolamento chama-lhe a atenção, por refletir sua própria solidão. Ambos parecem carecer de companhia, ambos sós, ambos solitários. Percebe-se que chegara o momento final, aquele que havia sido planejado e desejado, mas que ainda não se concretizara. O suicídio deveria ocorrer nessa mesma noite. Acabara-se o tempo de protelar o inevitável. O personagem revela, então, que havia comprado um revólver meses antes, com a intenção de pôr fim à própria angústia.

Logo depois, é abordado por uma garotinha desesperada, que lhe pede auxílio, pois sua mãe parece estar morrendo. Em uma atitude de arrogância e desprezo, o narrador destrata a garota, ignorando-a e segue seu caminho em direção a seu apartamento, decidido a suicidar-se.

Uma vez em casa, senta-se em uma cadeira e coloca o revólver sobre uma mesa próxima, preparando-se para o momento em que acabaria com a própria vida. Entretanto, atormentado por um sentimento de culpa em relação à garotinha, o narrador começa a questionar sua atitude, seus sentimentos e sua existência. Durante esse processo, adormece e tem um sonho vívido e profundo que transformaria sua vida.

No sonho, o narrador testemunha seu próprio funeral: após permanecer em total isolamento por um período de tempo indeterminado, sente que gotas de água começam a pingar em seus olhos e clama desesperado por perdão. O caixão é aberto por uma figura desconhecida e misteriosa e, em sua companhia, ele parte em uma viagem através do espaço, em direção a um mundo paralelo.

Nessa "terra paralela", com as mesmas características da terra humana, o personagem encontra um povo plenamente feliz, inocente, iluminado e sem pecados, com quem vive por certo tempo. O caminho para esse sonho pós-morte fora o suicídio, não com um tiro na cabeça, como planejado, mas com



um tiro no coração. Após "morrer", algo estranho acontece: o personagem continua consciente e percebe, com detalhes, tudo o que se passa.

Subitamente, em um momento irrefletido ou frívolo, o narrador inicia a "corrupção" desse povo, incitando-os a mentir. A utopia é colocada em perigo e tem início sua destruição. A mentira inicial provoca o nascimento de sentimentos destruidores, como o orgulho, a inveja, a vergonha e o egoísmo. Logo ocorre o primeiro assassinato. Grupos se estabelecem, guerras tomam forma. A ciência suplanta o sentimento e os habitantes de um mundo uma vez perfeito são incapazes de lembrar sua felicidade passada. O narrador pede para ser punido, crucificado, mas o povo não o escuta. O Homem Ridículo desperta do sonho transformado em um homem agradecido pela vida, pela maravilha de poder viver. Ao conscientizar-se do valor de estar vivo, arrepende-se de haver pensado em suicidar-se e acredita ter conhecido e alcançado a Verdade. Com essa consciência, transforma-se em pregador que luta contra a ideia de que a consciência sobre as leis da felicidade seja mais valiosa do que a felicidade em si. Parte, então, em busca da menina que transformara sua vida, e a quem nunca deixará de procurar.

ELEMENTOS DA NARRATIVA

O protagonista anônimo do conto é identificado e se autoidentifica como o Homem Ridículo. Esse personagem-título é também o narrador, cujo ponto-de-vista conduz a narrativa, em discurso monológico. Sua personalidade é contraditória – o Homem Ridículo se considera ao mesmo tempo inferior e particularmente sábio. Como elemento central da técnica narrativa de Dostoiévski, transforma o enredo em uma caminhada em busca da verdade. Justifica-se, desse modo, o epíteto "homem ridículo", como também os argumentos iniciais do narrador sobre a ignorância dos que o consideram ridículo e louco. Sua função de narrador domina o conto a que confere totalidade e organicidade.

Embora simbólicos e ilustrativos, outros personagens desempenham funções importantes. A menina que lhe pede ajuda, suplicando para que salve sua mãe, termina por modificar a direção do enredo. Por influência dos atos e da fala dessa personagem, o Homem Ridículo transformará seu futuro: . Primeiro, ao ser incapaz de suicidar-se e, mais tarde, ao transformar-se em pregador, quando promete ardentemente encontrar a menina que o levara à salvação e ao conhecimento.

Seguindo o padrão de personagens anônimos, a figura misteriosa que, no sonho, leva o Homem Ridículo em uma viagem pelo espaço e em direção à "Terra paralela", representa um ser superior, dotado de sabedoria ainda não alcançada pelo narrador-protagonista. Como o ajudante misterioso do mito e,



em épocas posteriores, dos contos populares, é essa figura que o conduz para um mundo novo, onde poderá renovar valores, a vida e a esperança.

Mais tarde, surge um "personagem coletivo", talvez o mais abstrato de todos – o povo abençoado. São habitantes da Terra Paralela, entes que representam um todo, o conjunto de seres e não indivíduos isolados. Como personagem coletivo, o povo da região utópica simboliza felicidade e paz. Sob o impacto do egoísmo que divide e corrompe, porém, transforma-se em símbolo do caos e da discórdia. Apesar de sua aparência passiva e de traços pouco delimitados, a função final deste "personagem coletivo" é determinante ao mostrar-se como o ideal a ser alcançado pelo Homem Ridículo e, posteriormente, ao revelar-se vítima da índole do personagem principal, inclinada à corrupção.

Assim como o conto de Dostoiévski é "dividido" por fatos "reais" e por momentos "imaginários", o ambiente/espço da narrativa acompanha tal transição. Inicialmente, como em várias outras obras de Dostoiévski, as ruas de São Petersburgo ambientam os fatos do enredo. O Homem Ridículo caminha pela cidade, demonstrando ser profundamente influenciado pela atmosfera criada pelas casas, pelo clima e pelo céu. As características do protagonista como indivíduo solitário e mentalmente isolado são maximizadas pela atmosfera de opressão. A ambientação inicial do conto complementa a descrição da personalidade única e peculiar do personagem principal

Após momentos de "transição" – a caminhada pela noite, o encontro com o engenheiro e os dois amigos – somos transportados para outro ambiente relevante para a compreensão "sensorial" do texto: o apartamento do Homem Ridículo. Nesse ambiente opressor em que o personagem se encontra decidido a suicidar-se, pode-se visualizar a cadeira e o revólver apoiado na mesa. Sem maiores descrições, o espaço apresenta-se mínimo, como que envolto na escuridão, talvez criando um paralelo com a escuridão mental do personagem no momento em que, extremamente deprimido, chega ao limite e escolhe acabar com a própria vida. O que poderia ser apenas a menção a três objetos – a cadeira, a mesa e o revólver – termina por determinar a condição do Homem Ridículo: um homem reduzido a viver enclausurado em um mundo limitado por sua própria mente.

Em uma transição que acompanha a narrativa, os ambientes retratados posteriormente podem ser considerados "concreto-imaginários", pois refletem um espaço físico determinado, de possível existência, possível, porém manifestado dentro do ambiente do sonho do personagem. Após suicidar-se com um tiro no coração – e não na cabeça como havia planejado na "vida real" – o Homem Ridículo é transportado para o local de seu funeral e, mais tarde, para o ambiente fechado e claustrofóbico do caixão mortuário. Ao manter a atmosfera opressora que vinha se instalando na narrativa, os dois ambientes retratados maximizam a sensação de falta de esperanças e fé em que o personagem está mergulhado.



No mundo de sonho pós-morte, inicia-se o processo de transformação da perspectiva de mundo do Homem Ridículo.

Depois de ser enterrado, o personagem é transportado através de um ambiente abstrato que representa uma viagem pelo tempo e espaço, não sendo específica a descrição de lugares ou objetos estáticos. O Homem Ridículo não se encontra em um lugar particular, mas sim em um processo de transformação que se manifesta através do espaço que se apresenta, assim como na experiência sensorial, mutante e subjetiva. Após ser levado a diversos lugares e tempos, o personagem chega a um ambiente mais familiar dentro do sonho: a "Terra paralela". Apesar de ser um mundo desconhecido – tudo indica que essa terra estaria a uma distância significativa da Terra humana –, o ambiente lhe é familiar, pois a descrição do espaço é idêntica ao mundo em que o personagem havia vivido até então.

Os diversos ambientes espelhados no conto, apesar de variáveis em sua essência, podem ser considerados um reflexo do "ambiente interno" do narrador, ao revelar, através de diferentes espaços, o mundo interior da consciência do personagem. Pode-se considerar ainda que tais ambientes se desenvolvem em harmonia com a construção psicológica do narrador ao acompanhar seu processo de transformação e contribuir com o desenvolvimento da obra através de fatores determinantes no enredo, definidos à medida que o personagem se transforma.

Ao acompanhar a estrutura narrativa do conto, na qual uma divisão entre o real e o imaginário pode ser detectada – diferentemente do ponto de vista ficcional, onde o real e o imaginário se fundem –, podem-se apontar dois tempos que dialogam.

Primeiramente, temos o que poderia ser chamado de o "tempo lógico" do conto: com início na noite em que o Homem Ridículo caminha pelas ruas de São Petersburgo, refletindo sobre sua condição de infelicidade e insatisfação perante o mundo que o cerca, passando pelos momentos em que encontra o engenheiro e a menina, este tempo estende-se até o instante em que o protagonista adormece em seu apartamento; é retomado quando o narrador desperta na manhã seguinte. De alguma forma, poderíamos entender que este "tempo lógico" "adormece" juntamente com o Homem Ridículo e permanece em estado latente enquanto a manhã não chega. Desse modo, o "tempo lógico" é um "círculo exterior" que abriga outro círculo, este representando o "tempo interior" do narrador, que transcorre durante o sono do personagem. Durante o "tempo interior", o narrador morre, ressuscita e vive por tempo indeterminado em um mundo paralelo. Este tempo sugere um longo período no qual todo o processo de aprendizado do personagem na vida em outro mundo é vivenciado. É o tempo subjetivo, apenas sugerido pelo conto e não determinado. Um tempo sensorial, não explícito e variável conforme a experiência do narrador se desenvolve. Apesar de estar "contido" no "tempo lógico", o



"tempo interior" é, na vivência do Homem Ridículo, infinitamente mais longo que o primeiro, pois durante este tempo interior, o personagem vive um longo período da vida, em que visualiza outros mundos e passa a viver na "Terra paralela", cujo povo vem a corromper. Ao acordar, o Homem Ridículo é "retirado" do tempo interior e volta a viver no "tempo lógico". Influenciado, porém, por sua experiência onírica, carrega resquícios de um tempo subjetivo, ampliando seus horizontes para a nova realidade ao vislumbrar possibilidades em um tempo que anteriormente lhe parecia limitado e, agora, se revela infinito.

"O sonho de um homem ridículo" é uma história de desengano e redescoberta da vida, uma narrativa confessional, em que se percebe o diálogo do narrador consigo mesmo, nas reflexões constantes e na observação minuciosa dos fatos. Narrado em primeira pessoa, o conto se aproxima do solilóquio. Como afirma Mikhail Bakhtin (1997, p.120):

baseia-se o gênero (solilóquio) na descoberta do *homem interior* – de "si mesmo" – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo*, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem. (grifos meus)

Através desse diálogo em que o narrador emite e ouve sua própria voz, revela-se um processo de autoconhecimento que se desenvolve à medida que acontecimentos no enredo se mostram determinantes para a transformação interior do personagem. Este observa sua própria existência, reflete sobre ela e modifica sua vida ao entrar em contato com suas percepções. Ao sermos inseridos nesse mundo e ter acesso às confissões do narrador-personagem, tornamo-nos testemunhas e cúmplices de sua metamorfose particular, no momento epifânico de uma vida. Em virtude de seu caráter confessional, a narrativa não se resume à descrição de fatos em continuidade lógica, mas abarca toda uma série de observações em que o leitor entra em contato com o mundo interior e as transformações íntimas do narrador.

O PRIMEIRO MOMENTO

O conto inicia-se com a autoapresentação do narrador. Ao mesmo tempo em que informa o leitor de sua condição – o solilóquio ainda não pode ser completamente percebido –, parece também preocupado em esclarecer que a opinião sobre sua personalidade – sobre ser um homem ridículo – não é apenas sua, mas de todos os que o cercam:



Eu sou um homem ridículo. No momento dizem que estou louco. Seria um título excelente, se para eles eu não permanecesse nada mais que ridículo. Mas, de ora em diante não me zango mais, todo o mundo é assaz gentil para comigo, mesmo quando caço de mim, e, dir-se-ia, mais gentil ainda naquele momento. Eu ria de bom grado com eles, não tanto de mim mesmo, quanto para lhes ser agradável, se não sentisse tal tristeza ao contemplá-los. Tristeza de ver que não conhecem a verdade, esta verdade que só eu conheço. Como é duro ser o único a conhecê-la! Porém, eles não compreenderão. Não, não compreenderão. Outrora, eu sofria muito por parecer ridículo. Não parecia, era. Sempre fui ridículo e sei que o sou, realmente, de nascença. Acho que tinha apenas sete anos, quando soube que era ridículo. Em seguida, estudei na Universidade – e quanto mais estudava, mais sabia que era ridículo. De maneira que toda minha ciência universitária parecia não existir senão para me provar e me explicar, à medida que a aprofundava, que eu era ridículo. (DOSTOIEWSKI, 1970, p.133).

São declarações perpassadas de ironia, pois, ao mesmo tempo em que afirma ser um homem ridículo – que se considera ridículo e inferior, e seus estudos e experiência de vida apenas servem para provar sua condição – revela ser dono de uma verdade que apenas ele conhece. Essa noção de opiniões contrárias sugere que poderíamos questionar o verdadeiro significado da palavra "ridículo", pois ser ridículo não se resume a um estado de inferioridade e submissão, mas poderia ter, paralelamente, uma conotação de sabedoria e consciência, ignorada por todos os seres que não o personagem. O narrador, ao afirmar que é ridículo, poderia estar verbalizando sua condição de sábio, de homem que se isola dos que não o compreendem. Esse isolamento poderia ser visto como um primeiro mundo paralelo do protagonista, mais tarde "concretizado" em sua viagem por outros mundos. Assim como o tema do suicídio – que aparece logo no início da narrativa e depois é desenvolvido – a noção de universos paralelos é apresentada de forma sutil e posteriormente aprofundada.

O conto de Dostoiévski, em sua multiplicidade e riqueza, admite múltiplas leituras, uma delas como exemplo de sátira menipeia, sendo a temática do sábio incompreendido um primeiro momento característico do gênero. Bakhtin afirma que:

inicia-se o conto com o tema mais típico da menipeia, isto é, o tema do homem que é o único a conhecer a verdade e por isso todos os demais zombam dele como um louco. [...] É a posição típica do sábio da menipeia, portador da verdade, em relação a todas as outras pessoas que consideram a verdade uma loucura ou bobagem. (BAKHTIN, 1997, p.151-152).



Assim, o Homem Ridículo apresenta sua concepção de mundo de forma a criar um contraste com a visão daqueles que o julgam louco.

Todo o mundo zombou de mim, por toda a parte e sempre; mas ninguém podia desconfiar que se havia alguém no mundo que soubesse melhor que todos os outros que eu era ridículo, esse homem era eu mesmo; também experimentei uma espécie de despeito, ao verificar que ninguém desconfiava disso. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.133-134).

Podemos considerar, assim, que certa "duplicidade" – tão comum na obra de Dostoiévski, sob diversos aspectos – começa a tomar forma. O narrador é ridículo, porém sábio. Todos os demais são gentis, porém disfarçadamente arrogantes. Segundo Bakhtin,

Na figura central do "homem ridículo" percebe-se nitidamente a imagem sério-cômica *ambivalente* do "bobo sábio" e do "bobo trágico" da literatura carnalizada. Mas essa ambivalência – é verdade que, habitualmente, em forma abafada – caracteriza todos os heróis de Dostoiévsky. Pode-se dizer que a ideia artística de Dostoiévsky não concebia nenhuma significação humana sem elementos de uma certa *extravagância* (em suas diversas variações). (BAKHTIN, 1997, p.151).

Ao lembrar-se de como era ridículo quando ainda jovem, o personagem relata: "[...] se eu tivesse ido à presença de não importa quem para reconhecer que era ridículo, creio bem que nessa mesma noite teria estourado a cabeça com um tiro de revólver" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.134).

O tema do suicídio aparece já no início do conto e, posteriormente, a ideia da morte se concretiza, fortalecendo a afirmação inicial e demonstrando que o personagem, de fato, chega a essa conclusão em um momento de desprezo pelo mundo, apesar de sua terrível singularidade, que ora sugere inferioridade, ora um sujeito especial. Ao caminhar pelas ruas de São Petersburgo, o narrador sente reviver o antigo desejo e conclui que o momento do suicídio chegara:

Então, havia dois meses, todas as noites, quando retomava o caminho de minha residência, pensava em estourar os miolos. Não esperava senão o momento favorável. E eis que minha estrelinha me dava uma ideia: decidi que seria naquela noite sem falta. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.135).

Apesar de o personagem já iniciar o conto afirmando que é ridículo e, dessa forma, remeter o leitor à noção de destronamento, típica da literatura carnalizada – neste caso o Homem Ridículo já estaria destronado antes mesmo do início da obra –, sua atitude em relação ao suicídio pode ser vista como o primeiro "autodestronamento" propriamente dito, contrapondo a noção de o Homem Ridículo estar vivo, sendo esta talvez uma "coroação desmerecida".



Mais tarde no conto, veremos outras situações de destronamento e coroação que contribuem para a renovação através da "morte" e "renascimento":

[...] estes (os símbolos carnavalescos) sempre incorporam a perspectiva da negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento. O rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável. Através dela transparece uma nova coroação. O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. (BAKHTIN, 1997, p.125).

Antes de chegar a seu apartamento, o personagem encontra uma menina que implora por sua ajuda. O momento em que o Homem Ridículo a destrata é o fator determinante para que o suicídio não ocorra e a narrativa se desenrole de forma inesperada. É nesse momento que se inicia a mudança inevitável nos planos do narrador, mesmo que esse – e tampouco o leitor – não esteja consciente da importância do ato:

Tinha ela [a menina] se posto a me puxar pelo cotovelo, chamando-me. [...] Parecia atemorizada por alguma coisa e gritava com desespero: 'Mamãe, mamãezinha!'. [...] Ela havia corrido para procurar alguém, alguma coisa para socorrer a mamãe. [...] Disse-lhe, de começo, que ia chamar um guarda. Porém ela juntou depressa as mãozinhas e fundindo-se em soluços, arquejante, continuou a andar ao meu lado sem me largar. Então, injurei-a dando-lhe um pontapé. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.136).

No final do capítulo, o narrador confessa a importância da menina para sua transformação, na consciência posterior do papel que esta tivera em sua vida: "E, certamente, teria me suicidado, não fosse o encontro com a menina" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.137).

Após voltar para casa, o narrador observa os vizinhos e, ao mencionar seus hábitos, confirma sua indiferença a tudo e todos. Novamente cria-se a noção de duplicidade no conto ao percebermos uma mescla de inferioridade e sabedoria na maneira como o personagem reage aos seus semelhantes. Ao mesmo tempo em que afirma repetidamente sua condição de homem ridículo, traz novamente à tona a consciência sobre sua percepção da existência humana. Nesse momento, porém, o personagem parece haver sido invadido por uma indiferença intensa em relação ao mundo ao seu redor. Seria essa indiferença um sinal de incapacidade pessoal ou conhecimento sobre questões que os demais não alcançam? Independentemente da razão pela qual a indiferença nasce no personagem, pode-se constatar que este sentimento é determinante para que a ideia do suicídio se fortaleça. Segundo Bakhtin, "o tema da indiferença absoluta a tudo que há no mundo (é) tema muito característico da menipeia cínica e estoica. [...] Essa indiferença universal, esse pressentimento do inexistente leva o 'homem ridículo' à ideia do suicídio" (BAKHTIN, 1997, p.152).



O SEGUNDO MOMENTO

No começo do segundo capítulo, tem início a mudança profunda que se processa no personagem. Antes indiferente a tudo e a todos, o Homem Ridículo começa a revelar-se um ser dotado de sentimentos e emoções. Toma consciência de sua sensibilidade e reconhece que, afinal, nem tudo lhe é indiferente. Sua autorreflexão sobre a dor que sente e como é afetado indica que tem consciência da vida e da mudança já em movimento:

Vede, se bem que tudo me fosse indiferente, eu não ficava menos sensível a algo como a dor, por exemplo. Se alguém me golpeasse eu teria experimentado um sofrimento. Mesmo do ponto de vista moral, se me adviesse alguma coisa de muito penoso eu teria sentido desgosto, como outrora; então é que na vida nem tudo se me tornara indiferente. (DOSTOIÉVSKI. 1970, p.137).

Ao iniciar seu processo de consciência e constatação de que estava sendo invadido por emoções, o narrador reflete sobre seus atos em relação à menina que o havia abordado:

Eu tinha também sentido piedade: esta criança, eu teria podido certamente socorrê-la. Por que não tinha socorrido a menina? [...] A irritação provinha deste raciocínio: Se eu tinha resolvido me tirar a vida, nessa noite mesmo, tudo na vida deveria, por conseguinte, e mais que nunca nessa hora, parecer-me indiferente. Por que tinha sentido de súbito que nem todos me eram indiferentes, que lamentava essa menina? Lembro-me que a lamentei muito, até sofri por causa dela, de maneira completamente inconveniente na minha situação. (DOSTOIÉVSKI 1970, p.138).

O Homem Ridículo passa, então, a questionar sua própria vida e o que representa ou poderia representar caso ele, de fato, se suicidasse. Percebe-se uma mudança nos questionamentos e conflitos do personagem à medida que aprofunda suas reflexões. Passando de um pensamento a outro, o narrador expõe minuciosamente seu raciocínio sobre seu papel no mundo e assume claramente, pela primeira vez, o quanto se sente importante diante da existência, apesar de seu discurso sobre uma suposta inferioridade. Certo egocentrismo toma conta do personagem, em uma passagem perceptivelmente autocentrada:

Eu pensava de maneira muito nítida que a vida e o mundo não dependiam senão de mim. Podia-se mesmo dizer que nesse momento o mundo não tinha sido criado senão para mim sozinho. [...] Sem contar que é possível, com efeito, que nada exista mais para ninguém



depois de mim e que o mundo inteiro, uma vez minha consciência abolida, se esfume como um fantasma, pois que ele não é senão o objeto da minha consciência; é possível que ele se destrua, pois que o mundo inteiro e todos os homens são, talvez, eu só, que sou tudo isto. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.138).

O personagem passa então a assumir suas emoções e as ações terríveis que havia cometido de forma a esconder seus sentimentos de si próprio. Inicia-se uma conexão do personagem consigo mesmo, à medida que este confessa os motivos por trás de suas atitudes:

Por que tinha sentido de súbito que nem todos me eram indiferentes, que lamentava essa menina? Lembro-me que a lamentei muito, até sofri por causa dela, de maneira completamente inconveniente na minha situação. [...] Pois afinal foi batendo-lhe com o pé que insultei a desgraçada criança; essa covardia inumana eu a cometi não somente para provar que estava insensível à piedade, mas porque tudo estaria acabado dentro de duas horas. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.138).

Em um crescendo contínuo, o Homem Ridículo reflete sobre questões existenciais, chegando a questionamentos morais e éticos. "'É claro', dizia a mim mesmo, 'que se sou um homem, não sou um zero e também durante muito tempo não me transformarei em zero, eu vivo e em consequência posso sofrer, ter vergonha das minhas ações.'" (DOSTOIÉVSKI 1970, p.138). Segundo Bakhtin (1997, p.53), "característica do gênero da menipeia, essa experimentação moral não é menos característica da obra de Dostoiévski".

Após uma profunda reflexão, o personagem adormece e, no sonho, é transportado para uma realidade paralela, a primeira de uma série de mundos que alteram sua consciência da realidade e da existência. A princípio, o narrador reflete sobre a natureza do sonho e seu poder de transformação começa a vir à tona: "Adormeci sem perceber. Os sonhos, ninguém o ignora, são uma coisa de singularmente estranho [...] Não é aparentemente a razão que suscita o sonho, é o desejo, a cabeça, o coração, e entretanto de que sutileza por vezes minha razão tem dado prova em sonho!" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.139).

Até este momento, a questão da busca pela Verdade não estava explícita, mas em estado latente desde as primeiras linhas do texto, assim como as ideias do suicídio, do isolamento e de um mundo próprio. No momento em que começa a sonhar, o Homem Ridículo inicia a viagem em direção à revelação da Verdade em mundos paralelos, um trajeto que apenas se inicia e que culminará em sua transformação maior: "Alguns zombam de mim hoje, pretendendo que foi somente um sonho. Mas é indiferente que isto seja ou não um sonho, se esse sonho para mim foi o anunciador da Verdade? [...] meu sonho se fez para



mim o anunciador de uma vida nova, imensa, regenerada e forte" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.139-140).

Bakhtin afirma que o desenvolvimento deste "tema central (pode-se dizer, formador de gênero) *do sonho de crise*, ou melhor, o tema do renascimento e da renovação do homem através do sonho, [...] permite ver 'com os próprios olhos' a possibilidade de uma vida humana completamente diversa na Terra" (BAKHTIN, 1997, p.153).

O *sonho de crise* complementa e concretiza a noção já existente desde o início da narrativa de que o personagem vive – antes mesmo de adormecer – em um mundo paralelo, isolado, quase irreal – e, portanto, semelhante a um sonho. Sem contato próximo com o mundo ao seu redor, o Homem Ridículo será levado por um caminho que o afastará ainda mais desse mundo, apenas para trazê-lo de volta modificado, consciente de uma nova verdade que o aproximará de um universo que lhe fora tão distante até então.

O TERCEIRO MOMENTO

Ao adormecer, o Homem Ridículo inicia seu longo sonho com a ideia que o atormentara desde o início do conto: suicidar-se para se livrar de um mundo que não o compreende e do qual se sente alienado. No sonho, o personagem se suicida como pretendia fazer na vida "real". O tiro, porém, é dado no coração e não na cabeça, como havia planejado. O suicídio parece ser o grande divisor de águas na transformação da consciência do narrador em direção a um "renascimento", à medida que o personagem permanece consciente depois de morto, criando assim uma nova noção de duplicidade. Agora, sua existência é dupla, pois existe de duas formas diferentes. Por um lado, morto, prestes a ser enterrado, e mais tarde, já encerrado no caixão; por outro, como espectador de sua própria morte e condição, consciente do que se passa. Sua caminhada por "mundos paralelos" se inicia de forma mais definitiva a partir desse sonho, que o levará a viver diferentes experiências, culminando em sua transformação interna. A consciência que o personagem mantém durante todo o processo do sonho é determinante para que esse seja vivenciado de forma intensa e possa, assim, ser um agente do encontro entre o narrador e a Verdade que lhe é revelada. Sua consciência e sua capacidade de análise se mantêm intactas durante o sonho:

Às vezes acontece em sonho que se cai de muito alto, que vos machucam ou vos batem; mas não experimentais dor nunca, a menos que tenhais batido por acaso contra o ferro do leito, o que não deixará de vos magoar. Ora, pareceu-me, sob esse tiro, sentir uma comoção – e tudo se extinguiu bruscamente, eu fiquei mergulhado em trevas temerosas. [...] eis que me levam, a descoberto, num caixão. Sinto sob



mim balouçar o ataúde, raciocino sobre esse fato, e, pela primeira vez, sou atingido pela ideia de que estou morto, bem morto. Eu o sei, sem sombra de dúvida, não vejo mais, não faço nenhum movimento, entretanto sinto e raciocino. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.140).

Surgem, mais uma vez, características da sátira menipeia no conto, pela maneira em que certas questões são desenvolvidas e pelas técnicas empregadas na construção dos fatos que levarão a determinadas situações. Bakhtin afirma que, "na menipeia surge a modalidade específica do fantástico experimental [...]. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação" (BAKHTIN, 1997, p.116).

Após sua "morte consciente", o narrador é levado por uma figura desconhecida através do tempo e do espaço em direção a um mundo paralelo semelhante ao mundo terrestre. Dando continuidade a uma viagem misteriosa, o sonho se revela não apenas um sonho tradicional, mas uma realidade paralela pela qual o narrador transforma sua realidade anterior, tal é a força da experiência à qual é submetido.

Fui agarrado por um ser obscuro e desconhecido para mim, e nós nos encontramos em pleno espaço. Não me lembro mais quanto tempo voamos e nem posso imaginá-lo: tudo isto se passou como acontece sempre em sonho, quando se atravessa o tempo e o espaço, transgredindo todas as leis do ser e da razão. [...] Eu revia o nosso sol! Sabia que não podia ser o nosso sol, aquele que engendra a nossa terra e que do nosso sol estávamos a uma distância infinita, mas compreendia, de minha parte, que era um sol absolutamente idêntico ao nosso, alguma coisa como seu eco e seu duplo. (DOSTOIÉVSKI 1970, p.141-142).

A noção de duplicidade vem novamente à tona, tanto na representação de um mundo paralelo, como de um herói duplo, dotado de nova vida em um novo universo, criando assim uma representação de possibilidades múltiplas sobre uma mesma questão. Assim, podemos testemunhar o fato de que "quase todas as personagens principais dos romances dostoievskianos têm vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras. [...] Em cada um deles (ou seja, dos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar-se a si mesmo)" (BAKHTIN, 1997, p.128).

Em busca de sua purificação, o narrador passa por momentos profundos de culpa e arrependimento, conscientizando-se de sua nova condição em contraste com a antiga e, assim, reflete sobre novos horizontes em seu processo de transformação:



Eu amo, não posso amar senão a terra que deixei, sobre a qual ficaram os salpicos do meu sangue quando, filho ingrato, pus fim à minha vida com um tiro em pleno coração. [...] Existirá a dor nesta nova terra? Lá embaixo, na outra terra, não podemos amar senão com dor. [...] Peço a dor para poder amar, desejo-a, tenho sede de abraçar chorando essa única terra que deixei, e não quero viver, recuso-me a viver em não importa que outra! (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.143).

Após o questionamento profundo sobre suas próprias atitudes e a natureza de seu pensamento e ações, o narrador entra em contato com o "paraíso" nesse mundo paralelo. Maravilha-se com essa realidade e compara-a com o mundo perverso e contaminado da terra em que vivia. As palavras do personagem revelam um pensamento religioso e moralista. Poderia considerar-se a existência de uma nova duplicidade nesta consciência adquirida do Homem Ridículo? Não estaria ele criando um novo pensamento que contrasta com suas ideias anteriores, tão radicais, que condenam um mundo que considerava desprezível? À medida que um novo universo se apresenta perante seus olhos – e sentidos –, opiniões e afirmações radicalmente contrárias às anteriores se instalam em seu íntimo, criando assim a noção de que pode haver nascido, de fato, um novo Homem Ridículo (considerar-se-ia ele, agora, um homem ridículo?) à medida que uma nova realidade nasce para ele.

Os pássaros cruzavam o ar aos bandos e vinham sem temor pousar nos meus ombros e sobre as minhas mãos, com um alegre adejar de asas palpitantes. Depois vislumbrei, enfim, os habitantes dessa terra feliz. Vieram a mim espontaneamente, cercaram-me, abraçaram-me. Crianças do sol, crianças do sol – oh! Como eram belas! Jamais sobre nossa terra eu tinha visto tamanha beleza no homem. [...] Era aqui a terra, antes que ela fosse enxovalhada pelo pecado original; seus habitantes, não conhecendo o mal, viviam no mesmo paraíso em que, conforme as tradições da Humanidade inteira, viveram nossos culpados ancestrais, com a diferença que a terra aqui era em todas as partes um único e mesmo paraíso. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.144).

Após refletir sobre o paraíso à sua frente, o narrador parte em busca da purificação, levado em seu caminho pelos habitantes dessa terra descoberta. Maravilhado pela nova realidade, o personagem abandona sua postura de descrença e desesperança que tanto o atormentara no passado. O povo da terra paralela se revela o "mensageiro" de uma verdade que ainda não se concretizara por completo, pois o Homem Ridículo passaria por outros momentos de provação. A semente da Verdade que o transformaria, porém, parecia já estar se desenvolvendo: "Levaram-me com eles e todos teriam querido me propiciar a tranquilidade. Não me fizeram perguntas, pareciam tudo saber e não tinham senão um desejo: afugentar o mais depressa possível este sofrimento gravado nos meus traços" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.144).



Percebe-se, assim, uma busca por novas possibilidades, em um processo de renovação que incorpora elementos utópicos e extraordinários: "A *menipeia* incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a *menipeia* se transforma diretamente em romance utópico" (BAKHTIN, 1997, p.118).

O QUARTO MOMENTO

Pode-se constatar, em seguida, o efeito que a experiência de vivenciar uma nova realidade tem sobre o personagem. Ao ser levado por esses seres iluminados, o Homem Ridículo passa a refletir sobre o novo mundo à sua frente, conscientizando-se do contraste entre o povo que acabara de conhecer e o mundo em que ele próprio vivera até então. Dotados de uma sabedoria inata e profunda, os habitantes são percebidos pelo narrador como seres perfeitos, livres de maus sentimentos, vivendo em paz e harmonia com o seu mundo. O encontro do personagem principal com a realidade que o cerca lhe causa simultaneamente estados díspares de felicidade e decepção, pois, apesar de estar a caminho de concretizar seu conhecimento da Verdade, percebe que o mundo no qual vivera até então fora egoísta e desordenado. Percebe-se um grande desapontamento do narrador com sua vida no "mundo passado":

Pois eu mesmo os conheci, amei-os, sofri por eles [...]. Oh! Percebi depressa, desde o primeiro instante, que não os compreendia em muitos aspectos [...]. Não tinham desejos, e na sua serenidade não aspiravam, como nós, a conhecer a vida, pois tinham atingido o estado de perfeição. Porém, seu conhecimento era mais elevado e mais profundo que nossa ciência, porque nossa ciência procura nos explicar o que é a vida, e esforça-se em conhecer para ensinar os outros a viver. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.144-145).

Ao vislumbrar uma nova vida, o narrador toma consciência de estar em uma espécie de paraíso, lugar onde tudo e todos são de uma perfeição absoluta:

Mostravam-me suas árvores e eu não podia compreender por que as olhavam com tanto amor, falavam-lhes como se se dirigissem a seres semelhantes a eles. [...] Com os animais viviam em paz, sem lhes fazer nenhum mal; tinham-lhes muita afeição, tendo-os cativos por seu amor. [...] Eu me contentava em beijar na presença deles a terra onde viviam e mesmo, sem dizer palavra, eu os adorava. Perceberam-no e deixaram-se adorar sem terem vergonha da minha devoção, porque eles também estavam cheios de amor. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.145).



Percebe-se, no sonho, o encontro do personagem com um mundo ideal, paradisíaco. A questão utópica de um mundo perfeito e divino é marcante no gênero da sátira menipeia e, no conto de Dostoiévski, essa noção determina não só o destino do personagem a partir do momento em que este passa pela experiência de vivenciar esse mundo, como em uma nova leitura e entendimento por parte do narrador sobre seu mundo passado. Bakhtin afirma que "no próprio 'sonho' desenvolve-se minuciosamente o tema utópico do paraíso terrestre, visto e vivido pessoalmente pelo 'homem ridículo' numa longínqua estrela desconhecida" (BAKHTIN, 1997, p.154). Pode-se concluir que o sonho "real" vivido pelo Homem Ridículo termina por influenciar tanto sua vida futura como seu passado, o qual será considerado o erro que proporciona a possibilidade de um recomeço.

Após experienciar o mundo paradisíaco com o qual se depara, o personagem reflete sobre sua condição como humano imperfeito e incapaz de compreender a perfeição em seu todo. Mesmo após essa constatação, ainda pode-se vislumbrar o Homem Ridículo em seu papel de louco perante a sociedade, como afirma o próprio personagem:

Oh! Todo o mundo, neste momento, estará rindo de mim e dirá que é impossível ver em sonho tão minuciosos pormenores como aqueles que agora transcrevo, que durante meu sono não vi e senti senão uma única sensação suscitada pelo meu coração no seu delírio. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.147).

Mais uma vez, o surgimento de certa duplicidade surge no conto, a partir do momento em que se pode perceber o personagem modificando suas atitudes ao mesmo tempo em que, por outro lado, mantém sua natureza de ser isolado e detentor de conhecimentos e sabedoria ignorados pelos demais. Antes de seu sonho, o Homem Ridículo era o único a saber que o mundo era um lugar medíocre e decadente. Após sua experiência em um mundo paralelo, mantém-se em sua posição de ser único e especial, pois agora só ele conhece a Verdade e todos continuam a rir-se dele. Se por um lado, portanto, percebe-se certa "metamorfose" no íntimo do personagem, por outro seu sentimento íntimo de isolamento e solidão mantém-se intacto em sua essência. A noção de sábio detentor da verdade tão presente na menipeia surge no conto novamente, porém sob um novo ângulo.

Ao final do capítulo, o narrador anuncia o que estaria por vir: a corrupção do povo perfeito pelo Homem Ridículo, em um desenrolar que sugere a intensificação do processo mental pelo qual passa o personagem: "[...] Eu os perverti a todos!" (1970, p.148).



Retoma-se, então, o tema de um homem que se sente a razão por trás do sofrimento e da maledicência existencial presente no mundo. No início do conto, o Homem Ridículo afirma ser inferior e merecedor de risos e zombarias. Após a perversão do povo perfeito, ressurge a noção de um homem culpado e atormentado. O personagem parece estar em um processo contínuo de autoanálise, pelo qual se visualiza tanto de forma a julgar-se inferior como especial, criando assim um diálogo entre os dois polos na personalidade do narrador. Bakhtin afirma que:

Na menipeia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura ('temática maníaca'), da dupla personalidade, do devaneio incontrolado, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura.. (BAKHTIN, 1997, p.116).

Percebe-se, assim, um estado alterado no Homem Ridículo, que questiona seu papel no mundo de forma a criar um estado de contínuo conflito psicológico e emocional em sua percepção da realidade e de si próprio.

O QUINTO MOMENTO

Logo no início do quinto capítulo o Homem Ridículo afirma: "Sim, sim, acabei corrompendo a todos!" (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.148). Dando sequência à ideia iniciada no capítulo anterior, o narrador passa então a descrever o processo de degradação ao qual o povo perfeito é submetido – e, dessa forma, submete-se também o personagem. O Homem Ridículo percebe-se causa da corrupção alheia, culpando-se pela degeneração moral e física de um povo anteriormente sem defeitos: "[...] fui eu a causa do primeiro pecado" (1970, p.148).

Em uma aparente alusão ao pecado original, o narrador descreve o processo de "contaminação" dessa sociedade perfeita:

Aprenderam a mentir e se deleitaram com a mentira, e aprenderam a beleza da mentira. Talvez tudo isso tenha começado muito inocentemente, por simples brincadeira, por vaidade, como uma espécie de jogo invertido, e talvez efetivamente por meio de algum átomo, mas esse átomo de mentira se insinuou em seu coração e lhes pareceu amável. Em pouco tempo nasceu a volúpia; a volúpia engendrou o ciúme, o ciúme a crueldade. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.148).



Pode-se perceber um tom de moralismo religioso na passagem acima, remetendo o leitor a uma leitura bíblica. Cria-se assim, indiretamente, um paralelo entre o narrador e a causa da perdição humana, aquela que transforma o ser humano em um ser imperfeito, inundado por conflitos emocionais, sentimentos contraditórios e atitudes condenáveis. Mais tarde, o mesmo personagem, que agora é causa de corrupção e degradação, será o mensageiro da paz e da perfeição, refletindo um processo de mutação criado a partir do contato com a Verdade que lhe é revelada.

Ao perceber-se a causa da miséria do mundo, o Homem Ridículo passa por um novo processo de "destronamento", sugerindo inclusive que devesse ser crucificado. Mais tarde, ao acordar do sonho e acreditar estar ciente da Verdade, o narrador, ainda ridicularizado, reconsidera seus pensamentos destrutivos e passa a valorizar a vida, considerando-se iluminado e dotado do poder de iluminar os demais. Poder-se-ia refletir sobre esta sequência de eventos como um "coroamento" final, que apenas faz sentido em contraste com o "descoroamento" anterior com o qual se contrapõe. Dialogando com a dualidade constante do conto – o narrador é ridículo, porém sábio e, mais tarde, sábio, porém risível – as noções de inferioridade e "iluminação" pelas quais o narrador passa abordam a questão do "coroamento" – uma súbita mudança de enfoque sobre o valor do personagem – de forma a valorizá-lo em contraste com uma (auto)desvalorização prévia. A interdependência dos momentos díspares pelos quais o narrador é submetido – primeiramente um ser desprezível, depois um anunciador da Verdade – confirmam-se mutuamente, pois é justamente a comparação entre uma condição e outra o que torna cada uma destas significante em meio ao valor do personagem em sua construção e em sua função no enredo. Mikhail Bakhtin afirma que "as coroação-descoroação são inseparáveis, biunívocas e se transformam uma na outra. Separadas absolutamente, perdem todo o sentido carnavalesco" (BAKHTIN, 1997, p.125).

Chegando ao final, o narrador aproxima-se do âmago de sua questão: entrar em contato com a Verdade, conhecê-la, transmiti-la. Finalizando o processo de dualidade e coroação/descoroação, surge o momento de redenção do personagem que, apesar de não negar seu passado – é justamente por considerá-lo que sua transformação e nova visão sobre o mundo são possíveis –, transforma-se de forma consistente e final. A "coroação", neste caso, ocorre de forma particular, ou seja, é o próprio Homem Ridículo que se "auto-coroa". Em nenhum momento surge a noção da existência de uma "coroação universal", de que o mundo ao seu redor o "coroe" também. Ao refletir-se sobre essa condição, percebe-se que o Homem Ridículo, apesar de suas transformações efetuados em mundos paralelos, permanece um ser isolado e de certa forma – sob os olhares alheios – ainda ridículo. Poder-se-ia afirmar que ocorrem no conto, simultaneamente, a transformação e a não-transformação do personagem: ao mesmo tempo em que há um processo dicotômico em seu interior, sua



essência autocentrada permanece intacta, primeiramente como causa do mal e, mais tarde, como mensageiro do bem e da Verdade:

Oh! Viver, no momento viver! Levantei os braços, invocando a eterna Verdade; eu não a invocava, chorava, um fervor, um incomensurável fervor sublevava todo o meu ser. Sim, viver e pregar! Eu me consagrava incontinenti a essa prédica – entende-se – por toda a vida! Iria pregar, queria pregar – o quê? A Verdade, uma vez que a via, a via com meus próprios olhos, a via em toda a sua glória!. (DOSTOIÉVSKI, 1970, p.151).

Na sátira menipeia, as transformações vividas pelo Homem Ridículo são recorrentes, remetendo-nos ao gênero de forma intensa e genuína. Proporcionam-nos, também, a oportunidade de uma análise e de um aprofundamento mais consistente ao buscarmos entender significados e simbologias por trás de fatos e reflexões do personagem em seu papel determinante no enredo. Assim, "a menipeia é o gênero das 'últimas questões', onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade" (BAKHTIN, 1997, p.115).

Sob este enfoque, compreende-se que mesmo quando se pronuncia a última palavra do texto, esse não chega ao seu fim, pois as questões desenvolvidas permanecem em um processo "além-texto". O leitor acompanha assim o Homem Ridículo em sua futura caminhada, sugerida por "reticências textuais" proporcionadas pela fala final do personagem que segue em sua missão: "Quanto àquela menina, parti à sua procura [...] e continuarei a procurá-la, a procurá-la!" (DOSTOIEWSKI, 1970, p.152).

CONCLUSÃO

O conto "O sonho de um homem ridículo", em toda sua riqueza de possibilidades, não se restringe a um único ponto de vista ou apreciação literária, mas permite e requer infinitas abordagens filosóficas. Pode-se afirmar, porém, que a sátira menipeia e a carnavalização são extremamente úteis para uma análise da obra como procuramos demonstrar na análise desenvolvida.

Os diversos caminhos pelos quais o Homem Ridículo se movimenta, seus inúmeros encontros com mundos paralelos que o levam a conhecer distintas facetas da existência e das possibilidades humanas, levam-no a transformar-se e reconsiderar sua essência, proporcionando-lhe uma nova visão de mundo. Mas, afinal, o que busca o Homem Ridículo? Em meio a inúmeras leituras, pode-se refletir sobre a possibilidade da busca mais íntima e indispensável que o ser



humano tem o poder de concretizar: a procura por sua essência existencial. Não parece ser apenas a partir do momento em que viaja por realidades alheias que o personagem trilha um processo de autoanálise. Desde a primeira linha do conto já se pode perceber no Homem Ridículo um ser em conflito interno, em contínuo questionamento sobre seu significado interior em contraste com o mundo ao seu redor e seus semelhantes. O sonho que o transporta para um mergulho mais profundo em seu próprio ser revela-se um "símbolo icônico" para o Homem Ridículo, e concretiza seu processo de leitura interior inato.

Como agente que desencadeia a mutação do personagem, o Homem Ridículo termina por encontrar a Verdade – talvez não uma verdade universal, mas sim a *sua* Verdade. Por ser impactante a ponto de se apossar completamente de seu ser, talvez essa verdade venha a apresentar-se como genuína, autêntica e, finalmente, universal em sua pureza.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Ensaio em Foco: Dostoiévski: a verdade faz o homem ridículo*. 2009. Disponível em: <<http://ensaiosemfoco.blogspot.com/2008/09/Dostoiévski-verdade-faz-o-homem-ridiculo.html>>. Acesso em: 20 ago. 2009.

_____. *Fiódor Dostoiévsky – Pensador*. 2009. Disponível em: <http://www.pensador.info/autor/Fiodor_Dostoiévski/>. Acesso em: 19 jun. 2009.

_____. *Por que Dostoiévski é diferente?* 2009. Disponível em: <<http://miltonribeiro.opsblog.org/2008/12/23/por-que-Dostoiévski-e-diferente/>>. Acesso em: 20 ago. 2009.

_____. *Os mais brilhantes contos de Dostoiévski*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, 1970.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.



O ESPAÇO DA ANTINOMIA NO CONTO "O LADRÃO HONRADO: MEMÓRIAS DE UM DESCONHECIDO" DE DOSTOIÉVSKI¹

Joceli Cristiane da Cruz²

RESUMO: Este artigo analisa o conto "O ladrão honrado: memórias de um desconhecido" de Dostoiévski, levando em conta os aspectos – enredo, foco narrativo, personagens, tempo e espaço – e sua configuração, através da teoria da sátira menipeia de Bakhtin. A narrativa se estrutura como duas histórias encaixadas: da primeira, por intermédio das memórias de um narrador desconhecido, entra-se na segunda, em que o personagem Astáfi narra a história de Emiélia, "o ladrão honrado". Este princípio antinômico é o tema principal do conto, e o dialogismo do paradoxo moral – como pode um homem honrado ser ladrão? – faz-se material de investigação deste trabalho, que examina também outras características da sátira menipeia pertinentes para a análise. Diante da inconclusividade da história, não se apontam respostas últimas, nem se concebem as personagens como apreensão monolítica, mera construção unilateral do autor endereçada (como produto fechado) ao leitor.

Palavras-chave: Dostoiévski. Conto. Dialogismo. Antinomia.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: jocelicrz@gmail.com



INTRODUÇÃO

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881) publicou seu primeiro livro em 1846, incentivado pelo sucesso, demite-se de um cargo público e começa a escrever para sustentar-se. Entre 1846 e 1849, antes de sua ida para a prisão de Omsk na Sibéria, acusado de conspiração contra o czar Nicolau I – espécie de marco divisório de sua formação pessoal – terminou e publicou nada menos que onze obras, dentre elas, o conto em questão, escrito em 1848.

Sob o viés de Natália Nunes (no Prólogo Geral das *Obras completas de Dostoiévski*) a análise do conto, por um momento, centra-se nos elementos da narrativa, complementando o fundamental aprofundamento que tem como embasamento teórico os estudos de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

É sob o signo da contradição que nasce o conto "O ladrão honrado: memórias de um desconhecido" – fundado na antinomia que pontua todo o seu texto. Desde o título fica estabelecido o andamento de uma escrita dialógica, saída de uma mutualidade antinômica: "ladrão" em aparente oposição a "honrado" [...] "memórias" pretensamente extraídas de um "desconhecido".

Tomado como tema principal o caráter antinômico do conto, entende-se de suma importância os estudos de Bakhtin sobre o discurso romanesco e sua relação com a sátira menipeia, em especial o dialogismo, característica ligada ao conceito de inconclusibilidade e não acabamento, decorrente, segundo Paulo Bezerra, "da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui" (BEZERRA, 2008, p.191). A respeito de certa relatividade que se abriria com o dialogismo, explica Michael Holquist em *Dialogism: Bakhtin and this world*, citado por Isabel Fernandes:

O dialogismo defende que todo o sentido é relativo na medida em que ocorre apenas como resultado da relação entre dois corpos ocupando um espaço simultâneo mas diferente, sendo que corpos aqui podem ser entendidos como recobrando um leque que vai da imediatez dos nossos corpos físicos até aos corpos políticos e aos corpos de ideias em geral (ideologias). (HOLQUIST, 1990, citado em FERNANDES, 2005, verbete dialogismo).

No processo dialógico, situações narradas, em princípio contraditórias, são postas em um mesmo plano de equivalências, o que não significa necessariamente que haja uma relativização patente. Fazendo dessa equivalência de sentidos um potencializador da instigação da trama por intermédio da interatividade dos diversos discursos.



Os dois espaços valorativos conflitivos – "ladrão" e "honrado" – encerrados em um mesmo sujeito, o personagem Emília, também remetem à figura de linguagem conhecida como oxímoro, que trabalha dois conceitos opostos numa só expressão, por vezes indicando um terceiro, que se abriria a interpretações. Intensificada a junção paradoxal de duas palavras ou ideias opostas, à maneira de obra aberta, a utilização desta figura de linguagem pode significar a tentativa de trazer o leitor como mais uma voz ao texto.

CONFIGURAÇÃO VIA ELEMENTOS NARRATIVOS

ENREDO

A narrativa inicia-se das lembranças de um narrador "desconhecido" para chegar à história do alfaiate Astáfi, sobre o "ladrão honrado", que se encontra encaixada no relato introdutório. Pode-se dizer desse processo de encaixe, que há três histórias: sendo a primeira o próprio conto de Dostoiévski, "O ladrão honrado: memórias de um desconhecido"; a segunda, compreendida através de um narrador-ouvinte – narrativa de memória – é pela qual se toma conhecimento da terceira, contada por um narrador-testemunha.

Tem-se com este tipo de construção (em abismo ou de encaixe) os efeitos de retardamento à ação da história principal e de fragmentação da narração, como escreve Chklovski acerca das narrativas dentro de narrativas: "Podemos estabelecer muitos tipos de novela que servem de padrão a outras ou que são antes uma maneira de introduzir uma novela em outra. O meio mais divulgado é o de contar as novelas ou contos para retardar a conclusão de uma ação qualquer" (CHKLOVSKI, 1971, p.220).

O conto inicia-se com um narrador contando um episódio de sua vida, no qual, em uma "certa manhã", fora interpelado por sua governanta, Agrafiena, a lhe fazer um pedido: alugar um pequeno quarto da casa, a um senhor "de bem e de confiança". Não querendo importunar-se, pois conhecia o gênio da mulher, manda que o senhor se apresente. Na manhã seguinte, conhece e simpatiza com Astáfi Ivânitch, o novo inquilino, no qual vê uma boa companhia em sua vida solitária. Esse, além de bom homem, mostra-se também um bom contador de histórias; deixando no narrador, por intermédio de uma delas, uma "impressão duradoura".

Para chegar a tal história, porém, o narrador nos conta outro episódio, circunstancial – uma "entreação", podendo ser entendida como um elemento de ligação entre as narrativas ou, segundo Grossman (1967, p.53), de retardamento



à ação principal – ensejo para a narrativa de Astáfi: "um dia", estando ele sozinho em casa, um homem estranho e mal agasalhado entra no vestíbulo perguntando por alguém que morava ali; recebendo uma resposta negativa, vai embora. No dia seguinte, o mesmo homem volta e, diante dos três moradores da casa, retira um sobretudo do cabide e sai. Todos ficam perplexos. Astáfi corre atrás do ladrão, mas não o encontra. Volta transtornado e só fala no assunto. Então, narra a história de quando conheceu um "ladrão, que, apesar de tudo, era uma pessoa honrada" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.570), cujo nome era Emiélia Ilhitch.

Inicia-se então, a história encaixada dentro da primeira.

Astáfi narra como conheceu este sujeito bêbado, maltrapilho e desempregado em uma taberna e como, a partir de então, não conseguiu mais desvencilhar-se daquele ébrio bonacheirão. Cheio de compaixão, acolhe-o com sua modesta condição financeira de alfaiate, crendo que poderia mudar aquele homem, cujo único mal era "a paixão pela pinga". Tenta incentivá-lo a procurar um trabalho, mas percebe, com muita pena, que Emiélia já não consegue nem articular as palavras. No entanto, quando ralhava com ele, este pegava sua capa puída e sumia, voltando dias depois, completamente bêbado. De um desses sumiços, volta embriagado e Astáfi tem um pressentimento. Vai até seu baú e dá pela falta de um par de calças deixadas por um cliente; pergunta a Emiélia, e este nega tê-la roubado. Astáfi tem certeza do roubo e passa a observá-lo com desconfiança. Emiélia sente-se incomodado e vai embora. Volta, dias depois, muito fraco e debilitado e é aceito novamente. Então, diante da benevolência do amigo, morre; mas não antes de confessar-lhe o roubo, que ficara a pesar em sua consciência.

FOCO NARRATIVO

O foco narrativo do conto analisado está em primeira pessoa, sob a forma de memórias. Um primeiro narrador "desconhecido" introduz o leitor através de suas lembranças em uma segunda história, a do narrador Astáfi, que contará como um dia conheceu um homem que era ao mesmo tempo ladrão e honrado. Sob o ponto de vista do relato das próprias memórias, passa-se a sensação de verossimilhança e vivência por parte das personagens nos acontecimentos da trama: contam o que ouviram ou viram. Esse modo narrativo demonstra isonomia entre as instâncias narradoras, posto que suas individualidades não se deixam de todo ver por uma voz narrativa detentora de absoluta onisciência.



As duas histórias narradas remetem a um processo dialógico interno do texto: são discursos que adentram a narrativa, por onde podem articular as intenções do autor, sem que se percebam os limites de sua voz. A responsabilidade do discurso é passada para as personagens. Segundo Bakhtin:

Dostoiévski não trabalha com imagens objetivas de pessoas, não procura discursos objetivos para as *personagens* (características e típicas), não procura palavras expressivas, diretas e conclusivas do autor; procura, acima de tudo, palavras *para o herói* muito ricas de significado e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou a tipicidade) do herói nem sua posição em dadas circunstâncias vitais mas a sua posição ideativa (idelógica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando *para o autor e enquanto autor* palavras e situações temáticas provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo. (BAKHTIN, 1997, p.41, grifos do autor).

As vozes e consciências das personagens de certa forma são independentes, não simples veículos de sentidos do autor. Fazendo-se interrogativas, fazem-se abertas ao diálogo, pressupondo o discurso do outro.

A intenção do autor é deixar a personagem revelar-se por si, passando para o seu ponto de vista os acontecimentos da trama, o que até então era apresentado através do ponto de vista dos autores. Fátima Bianchi no artigo "A concepção de arte em Dostoiévski", diz: "Especificidade essa que é vista até hoje como uma característica essencial de seu modo de escrever" e acrescenta: "Fundamental para a compreensão do seu método artístico é, justamente, o significado da expressão 'ver com os próprios olhos'" (BIANCHI, 2009, p.52-54). Sua perspectiva trata de maneira singular o olhar particular de cada personagem e sua própria verdade.

O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. (BAKHTIN, 1997, p.47).

Na narrativa não vemos representados um pobre alfaiate e um bêbado inveterado, mas de acordo com Bakhtin, vemos a autoconsciência das personagens: imersa, por vezes, em sentimentos ambíguos.

Na estrutura do conto, Dostoiévski faz uso ainda do recurso da metalinguagem em determinado ponto da história introdutória, quando o narrador nos anuncia o relato que deseja fazer de uma história impressionante que um dia ouvira: "Uma das suas histórias chegou mesmo a deixar em mim uma impressão tão duradoura que, por isso mesmo, quero reproduzi-la aqui, explicando ao mesmo tempo as circunstâncias em que ele ma contou" (DOSTOIÉVSKI,



1963, p.568). Desta forma, explora a ideia de uma autoexplicação do jogo narrativo, ao expor de modo sutil as normas intrínsecas de seu funcionamento. As duas narrativas, como peças, encaixam-se em uma estrutura organizada, mas flexível, no sentido de lançar o leitor a não apreendê-las de maneira estanque.

PERSONAGENS

Dialogicamente se pode afirmar que a densidade das personagens dostoiévskianas se faz em sua incompletude, ou seja, são instâncias que não se esgotam nas mãos do autor. Como escreve Grossman: "O que lhe interessa não é uma figura expressiva isolada, mas o homem-problema, o homem-drama. A solução de semelhante conflito não pressupõe um desfecho" (GROSSMAN, 1967, p.136). Como profundo conhecedor da alma humana, Dostoiévski vê o homem como um ser social imerso em um contexto social também dinâmico e em formação, o que não o leva a uma escrita monológica e objetificadora.

São personagens-símbolos, recortadas de uma época (muitas retiradas mesmo de histórias de jornais) que compõem o universalismo atemporal de suas abordagens, extraíndo o extraordinário do comum, do cotidiano.

Desta narrativa fazem parte quatro personagens, dentre elas, dois narradores: um que nos introduz na história e outro que em conversa com o primeiro, conta a história propriamente dita.

"Narrador 1" – o "desconhecido" dono das memórias que compõem o conto, também proprietário da casa onde se dá a trama, solteiro entediado e solitário. É quem nos introduz na história do "narrador 2" (Astáfi, que nutre compaixão por Emiélia – um ébrio a quem cede espaço no pequeno cômodo onde vive).

Agrafiëna – governanta do "narrador 1": uma senhora calada. No entanto, é quem instiga seu patrão a alugar um quarto da casa para o "narrador 2" (Astáfi).

"Narrador 2" – Astáfi Ivânitch: ex-militar e alfaiate. Em conversa com o "narrador 1", conta a história sobre "o ladrão honrado" (Emiélia).

Emiélia Ilhitch: é um bêbado desempregado. Apega-se a Astáfi e passa a morar com ele.

Para além dessas características, as personagens se revelam também pela técnica dostoiévskiana da palavra, sobre a qual escreve Natália Nunes citando Troyat no Prólogo Geral das *Obras Completas de Dostoiévski*:



É preciso ouvir e fazer falar as suas personagens para que tenhamos a sensação da sua existência... O lugar das palavras, a sua escolha são características simbólicas, nada é deixado ao acaso; uma sílaba é suprimida, um som fica por articular, porque é necessário que assim seja. As paradas, as repetições, as tomadas de fôlego, o gaguejar são indispensáveis, porque debaixo dessa palavra falhada adivinha-se uma vibração abafada; numa conversa, toda a comoção secreta da alma vem à superfície, e nós sabemos não somente o que cada personagem diz e quer dizer, mas o que dissimula. (TROYAT 1958, citado em NUNES, 1963, p.58).

Nesse conto há um recorrente, abundante e especial uso de reticências – vazios, hiatos e trocas de olhares... – que simbolicamente podem muito dizer. São aberturas que permitem ao leitor interpretar os sentimentos das personagens. O seguinte diálogo – entre Astáfi e Emiélia – ilustra a importância dessas pausas no texto e se dá logo após o episódio do roubo das calças; reflete o nervosismo de Emiélia e a desconfiança de Astáfi:

- Não – disse – ele muito depressa – eu não peguei nas calças... Talvez o senhor suponha isso, porque... porque... mas não, eu não lhes toquei.
- Mas então onde estão elas, Emiélia lhitch?
- Não sei – replicou – eu não as vi.
- Muito bem, Emiélia lhitch; então é porque desapareceram sozinhas... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.575).

Nunes também nos oferece um quadro de personagens típicas da obra de Dostoiévski: "Funcionários sem categoria, de uniforme batido e botas rotas; estudantes pobres, que vivem de expedientes e passam fome e frio: vadios, ébrios, idiotas, prostitutas, [...], enfim toda a escória da sociedade" (NUNES, 1963, p.58). Emiélia pode ser tipificado dentro desse rol, como o "bom ébrio", uma figura contraditória que rouba a um amigo para alimentar o vício da bebida e depois sente remorsos. Característica essa que vai ao encontro do que diz Natália Nunes acerca da constituição antinômica da alma humana, citando Stephan Zweig:

Dominada por um problema tão terrível, a alma destes homens acaba por debater-se entre os sentimentos mais contraditórios. "Correm do desejo para o arrependimento, do arrependimento para o ato, do crime para a confissão, da confissão para o êxtase". Esta luta de contrários, a natureza antinômica da personalidade humana, é uma das características mais notáveis das suas personagens, e é até apontada como uma das descobertas de Dostoiévski nos domínios da antropologia. (ZWEIG, 1935, citado em NUNES, 1963, p.61).



Em Emiélia debatem-se sentimentos contraditórios e forma-se a cadeia de atitudes: crime, remorso e confissão – culminando como questão principal da narrativa a indecidibilidade de um sujeito ser concomitantemente honrado e ladrão. Se há fortes marcas individuais das personagens (tanto de Emiélia quanto de Astáfi) essas não corrompem a dinâmica da trama, pois não se dissolvem em um retrato pronto e acabado que permitiria antevê-las como personas retraídas em sentimentos fixos. Segundo Bakhtin: "A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento dos seus heróis é realmente dialético ou antinômico" (BAKHTIN, 1997, p.7), não oferecendo ou conduzindo o leitor a uma resposta.

TEMPO

A temporalidade, via de regra, orienta as relações presente-passado-futuro no interior dos discursos romanescos. Na forma escolhida por Dostoiévski, neste conto, há uma espécie de inversão, a ação da história propriamente dita (do ladrão honrado) é retardada, ao mesmo tempo em que é contextualizada por dois narradores subsequentes, através de suas reminiscências, predominando assim, o tempo psicológico na narrativa.

Mas não deixam de aparecer também, vários marcos cronológicos: "Certa manhã, quando me dispunha a ir para a repartição [...]"; "Foi assim que na manhã seguinte [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.567-568). Porém, nota-se que esses marcos empíricos do tempo se mostram indeterminados, próprio ao tema do conto, trabalhado em assimetrias e paradoxos.

Observa-se ainda, que a primeira narrativa, de onde parte a história do conto, fica como que em suspensão, inconclusa em um presente indeterminado, pois o desfecho se dá na história dentro desta.

ESPAÇO

A respeito da descrição de ambientes em Dostoiévski, Natália Nunes cita Zweig e acrescenta:

"O domínio de Dostoiévski é a alma e não a natureza; o seu universo limita-se à humanidade". É esta sua humanidade, em que meios vive, ou, por outras palavras, onde se passa a ação dos seus romances? Raramente à luz do sol. Quem percorrer toda a sua obra poderá verificar que os cenários escolhidos são sempre quartos ou pensões miseráveis, ou pior ainda, cubículos infectos, alugados em grandes prédios habitados



por uma chusma de pobretões; tabernas nauseabundas, de ar viciado pelos vapores do álcool e pelas pragas dos ébrios; vielas de Petersburgo, de chão coberto de neve enlameada e enevoadas pela neblina densa que sobe do canal. (ZWEIG, 1935, citado em NUNES, 1963, p.58).

Essas descrições vão ao encontro também do conto aqui analisado: ambientado quase que em toda sua totalidade em espaços internos, como quartos pequenos (cubículos) e em uma taberna – lugares que se relacionam diretamente com os conflitos das personagens.

A narrativa introdutória (de um "narrador desconhecido") se dá na casa desse, em seu quarto: "Certa manhã, quando me dispunha a ir para a repartição, Agrafiena, a minha cozinheira, e ao mesmo tempo lavadeira e governanta, entrou no meu quarto e, com grande surpresa minha, pôs-se a falar comigo" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.567). Nessa conversa é descrito outro pequeno quarto da casa a ser alugado ao futuro inquilino, muito pequeno, no qual só cabe uma cama: "- Mas nesse quarto nem cabe uma cama. É pequeno demais. Quem é que pode viver ali?" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.567). Assim, o dono da casa conhece Astáfi e sua história.

Na trama é citado também o vestíbulo da mesma casa, onde se dá a ação do primeiro roubo, ensejo para a narrativa de Astáfi: "[...] alguém tornou a entrar no vestíbulo. Entreatri a porta. Nesse instante o visitante da véspera, mesmo nas minhas barbas, tirou meu sobretudo de peles do cabide, pô-lo no braço e saiu" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.569).

Na segunda narrativa, a de Astáfi: é citada uma taberna – ambiente propício para Astáfi conhecer o bebedor Emiélia: "Conhecemo-nos em uma taberna. Ele era um bêbado, um vagabundo, um moicano [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.570).

Nesse período, Astáfi vive em um cubículo alugado – denotando sua pobreza – onde acolhe Emiélia e é roubado por ele: "Peguei nas minhas coisas e nas minhas economias, procurei a casa duma velhota que conhecia e aluguei-lhe um quarto – um cubículo [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.571). A tônica das obras de Dostoiévski recai sobre os sujeitos e seus dramas existenciais, portanto, o que se percebe dos ambientes é sua parca descrição, como uma espécie de complemento às ações que se passam no íntimo das personagens. Se tomada por narrativa de cunho introspectivo, compreende-se com mais razão a relação: personagem x ambiente, onde a topografia cênica acaba por tornar-se, de certa maneira, prolongamento da real ação a se dar no conto.



CONFIGURAÇÃO DO CONTO VIA SÁTIRA MENIPEIA

De acordo com Bakhtin (1997, p.106), na Antiguidade Clássica surgem vários gêneros que formam um campo da literatura denominado sério-cômico. Dele fazem parte o "diálogo socrático" e a "sátira menipeia", entre outros. A característica principal desses gêneros, em maior ou menor grau é sua relação com o folclore carnavalesco. Surge então, o que se convencionou chamar de literatura carnavalizada. O campo literário do "sério-cômico" teve grande influência na evolução da literatura europeia, grosso modo, é um dos caminhos à obra de Dostoiévski. Segundo Paulo Bezerra (2008, p.191),

O estudo da prosa romanesca, cuja origem Bakhtin situa na desintegração dos gêneros elevados ainda no universo grego, levou-o à formulação de uma tipologia universal do romance que se estriba no que ele concebeu como as duas modalidades do romance: o monológico e o polifônico.

Ainda de acordo com a definição de Bezerra, "À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia" (BEZERRA, 2008, p.191).

A busca por apontamentos em Mikhail Bakhtin enceta-se na direção da característica considerada principal neste conto: o dialogismo que encerra a questão moral que parte desde o título e perpassa sem resposta o texto: como pode ser um homem, ao mesmo tempo, ladrão e honrado.

Para Bakhtin (1997, p.42), "[...] o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens" assim como neste diálogo entre o narrador "desconhecido" e Astáfi:

- É claro, ninguém gosta de ser espoliado. Um ladrão não é um homem como os outros... Mas quer saber uma coisa, senhor, que eu uma vez conheci um ladrão, que, apesar de tudo, era uma pessoa honrada?
- Qual honrada! Pode existir algum ladrão que seja honrado, Astáfi Ivânitch?
- É assim mesmo como lhe digo! Mas como é que um ladrão pode ser honrado? É claro que não há ladrões honrados. O que eu quero dizer simplesmente é que esse indivíduo era um homem honrado, apesar de ter roubado. Até fazia dó. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.569-570).



A questão não se faz respondida, é colocada e deixada em aberto, estendendo-se inclusive ao leitor, para além do desfecho do conto. E desdobra-se em questões ético-filosóficas: o valor da norma moral é absoluto ou relativo? ... Qual o valor ético da confissão?

Percebem-se presentes no conto características da sátira menipeia que apresentam situações que provocam a experimentação da ideia, inusitados estados psíquicos-morais, a imperfeição do herói, os contrastes agudos, o diálogo no limiar e a tendência ambivalente da imagem carnavalesca.

Portanto, a particularidade mais importante do gênero da "menipeia":

[...] a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. (BAKHTIN, 1997, p.114).

Faz-se percebida na trama, quando Emiélia é colocado em uma situação extraordinária de cunho ético e moral, segundo Grossman, um dos cânones "[...] da poética de Dostoiévski: a construção de sua composição em torno de um centro moral" (GROSSMAN, 1967, p.85). Emiélia era um homem manso, viciado e desempregado, como comenta Astáfi:

Chamava-se Emiélia Ilhitch, esse miserável. Eu não fazia outra coisa senão dar voltas ao miolo para sacudi-lo de cima de mim. Custava-me muito pô-lo à margem; estava tão arruinado e decaído que faria compaixão a qualquer pessoa. "É tão calado, tão manso, nunca faz uma pergunta, senta-se e põe-se a olhar para nós nos olhos, como um cão! É preciso ver bem até que ponto a bebida pode perder uma pessoa! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.570).

E Astáfi continua a contar como tentou, mesmo com pena, desvencilhar-se de Emiélia mudando-se de endereço e não o comunicando. No entanto, em uma tarde, ao voltar para casa, encontra: "Ao bom do Emiélia, muito bem sentado em cima do meu baú e com a trouxa toda esfarrapada ao lado, à minha espera. Até tinha conseguido que a velha lhe emprestasse a Bíblia e estava a lê-la, muito tranquilo, mas com o livro de pernas para o ar!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.571). Dessa forma, Astáfi se depara com uma imagem tipicamente carnavalesca, cuja natureza ambivalente e contrastante, é típico o uso de objetos ao contrário, como o livro virado nas mãos de Emiélia.



Astáfi acaba então, por acolhê-lo em seu pequeno cômodo (sem saber bem o porquê, se por amizade ou simples falta de atitude) o que acabará por virar a sua própria vida de pernas para o ar.

A menipeia se caracteriza também por aproximar contrários e dissipar quaisquer tipos de barreiras, o que acontece entre os dois:

Tinha dado com minha nova morada, aquele patife! Deixei cair os braços: 'Pronto – disse para comigo – já não há nada a fazer, não tenho outro remédio senão agüentar esta estopada. Mas por que não corri eu com ele há mais tempo?' De maneira que perguntei-lhe: 'Trouxeste os teus documentos Emiélia?' (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.571).

Astáfi crê, por um período, poder mudar Emiélia, mas este não desiste do vício e os acontecimentos que se sucedem, revelam cenas muito características da "menipeia", que envolvem: "[...] o comportamento excêntrico [...] as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas da etiqueta [...]" (BAKHTIN, 1997, p.117). Em uma delas, Astáfi narra como achou Emiélia bêbado, em uma manhã, após vários dias desaparecido:

Mais uma noite chegou e ele sem vir... Na manhã seguinte vou até a escada e que vejo eu? Pois tinha passado a noite ali... Tinha a cabeça sobre um degrau e estava estendido ao comprido, enregelado de frio!" Diante desta cena, Astáfi, em diálogo interior, apresenta típica bifurcação de consciência: "Eu senti então raiva e compaixão ao mesmo tempo. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.573).

Em outra passagem, dá-se como violação às normas, o roubo de um par de calças de Astáfi, episódio assim narrado por ele: "Vou à missa do galo, volto a casa, e que vejo? O bêbedo do Emieliânuchka sentado no parapeito da janela e balançando-se para cá e para lá" – comportamento reconhecível na menipeia, onde a sensação de seriedade com o mundo desaparece – e continua Astáfi:

"Olá! – penso eu. – Outra vez, hem? Grande velhaco!". Não sei por que, mas o certo é que me dirigi imediatamente para o baú. As famosas calças tinham desaparecido. Procuo, revolvo tudo, nada. Tinham voado! Senti então um aperto no coração. Fui ter com a velha e comecei a acusá-la, pois nem sequer me veio à cabeça que pudesse ter sido Emiélia, se bem que tivesse estado fora de casa todos aqueles dias e tivesse regressado embriagado... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.574-575).



Astáfi, ao voltar para casa e se deparar com Emiélia (bêbado e balançando-se tranquilamente) sente uma imediata desconfiança (que a princípio, não parece condizer com a imagem alegre de Emiélia) e corre ao seu baú, onde guardava um par de calças e não as encontra. Contraditoriamente a sua própria atitude inicial (de desconfiança) acusa primeiro a velha de tê-las roubado, depois indaga se alguém tivera ali, para só então perguntar à Emiélia pelas calças (de quem declara não ter desconfiado). Também as atitudes, aparentemente incoerentes de Astáfi, coadunam-se com as contradições que enredam o tema da história.

Emiélia, corrompido pelo vício, rouba. O que a princípio, nega. Como observado em seu diálogo com Astáfi:

- Não se teria dado muito simplesmente o caso de que tu me tivesses roubado, como um ladrão e um velhaco, em sinal de agradecimento por ter repartido contigo meu pão?
- Enquanto eu dizia isto procurava ele enternecer-me, arrastando-se de joelhos à minha frente, sobre o chão.
- Não, Astáfi Ivânitch... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.576).

A imperfeição de Emiélia é considerada um aspecto de similaridade com a seguinte característica da "menipeia":

[...] experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem [...] essa imperfeição do homem e essa divergência consigo mesmo ainda tem, na *menipeia*, um caráter bastante elementar e embrionário, mas já estão manifestas e permitem uma nova visão do homem. A destruição da integridade do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) [...]. (BAKHTIN, 1997, p.117).

Pois Emiélia comete o roubo e nega veementemente à Astáfi, porém, segue em sua consciência bulímica um ruminar latente do remorso. Para Bakhtin: "Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica" (BAKHTIN, 1997, p.32) pois coabitam em conflito.

Assim, a trajetória de Emiélia – roubo, sofrimento e arrependimento – culmina no leito de morte, onde se dá o "diálogo no limiar" (outra característica da menipeia):

- Não queres beber um golinho de água, Emiélia Ilhitch?
- Quero sim, Astáfi Ivânitch.
- Dei-lhe de beber e ele bebeu com sofreguidão.
- Obrigado, Astáfi Ivânitch – disse ele.
- Queres mais alguma coisa, Emielânuchka?
- Não, Astáfi Ivânitch; não preciso de nada; só queria...



- O quê?
 - Isso...
 - O que, Emieliânuchka?
 - As calças... Fui eu quem tas roubou, Astáfi Ivânitch.
- "Bem – disse eu para comigo – Deus te perdoará, infeliz; fica em paz...". Mas perdi o ânimo. As lágrimas corriam-me pelas faces numa torrente e tive de me afastar. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.580).

Esse gênero (menipeia) caracteriza-se também pelos confrontos das últimas atitudes do mundo e apresenta as últimas palavras e atos do homem. Emiélia, nos últimos momentos de vida, se mostra como exemplo quando apresenta sua derradeira verdade através da confissão: seu arrependimento. De acordo com Grossman: "Em qualquer romance de Dostoiévski, encontraremos os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e a sua beleza espiritual" (GROSSMAN, 1967, p.16). Fica nítido aqui este tipo de contraste: a queda de Emiélia – um crime – e sua elevação através do arrependimento.

Segundo Natália Nunes, neste conto já se apresenta importante "[...] premissa da temática metafísica de Dostoiévski: a revelação da pureza de alma através de um ato pecaminoso e, portanto, doloroso: 'o sofrimento purifica tudo', é a sua grande tese" (NUNES, 1963, p.142). Assim, é através de um roubo que Emiélia tem a oportunidade de deixar transparecer sua "pureza de alma", pois o sofrimento causado o leva à confissão. Sua consciência conflituosa e seu consequente arrependimento e dramática confissão no leito de morte, supostamente, na visão do autor, o redimiria de parte do crime cometido, como complementa Nunes (1963, p.62):

Para atingir as formas de atuação do inconsciente serviu-se Dostoiévski ainda de outros processos, como o da confissão, o da análise dos sonhos, das visões e dos pressentimentos. Neste sentido costuma afirmar-se que Dostoiévski foi um precursor de Freud. Em todos os seus romances chega sempre um momento, altamente dramático, em que uma ou mais personagens se confessam perante um público que as escuta, ou perante outra, que pode até ser a sua inimiga. A confissão dostoiévskiana corresponde à catarse grega, à grande purificação da alma. Enquanto se confessa, o homem humilha-se, e essa humilhação é já uma meia redenção de todos os pecados.

A confissão de Emiélia corresponde à liberação de suas verdadeiras emoções reprimidas, resultantes de uma personalidade dona de atitudes dialógicas e contraditórias. Deste e de outros contrastes apontados, revela-se ainda a seguinte característica da menipeia:

[...] plena de contrastes agudos e jogos de oximoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral é a purificação, o luxo e a



miséria, o bandido nobre, etc. a menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais. (BAKHTIN, 1997, p.118).

Na obra em questão, destaca-se principalmente a figura de Emiélia, supostamente um homem honrado que rouba a um amigo (Astáfi) para sustentar seu vício pela bebida.

Dessa relação conflituosa, entre Emiélia e Astáfi, tomada de contradições, estabelece-se a particularidade da imagem carnavalesca que tende a unir dois polos opostos: "[...] pode-se definir o próprio princípio da obra de Dostoiévski. Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário. O amor vive em plena fronteira com o ódio, conhece-o e compreende-o, enquanto o ódio vive na fronteira com o amor e também o compreende" (BAKHTIN, 1997, p.179). É nesse jogo de contrários que perpassa todo o conto, que se estabelece a amizade de Astáfi e Emiélia. Compreendidos como dois polos supostamente opostos, colocados em proximidade se conhecem e se compreendem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se deste conto, da primeira fase da produção ficcional de Dostoiévski, que já se marca a construção de tipos humanos que não se deixariam ler de forma monolítica. Seu conteúdo gira em torno da exploração psicológica do indivíduo, que parece extrapolar enquadramentos definitivos. Faz-se reconhecer como uma obra de ruptura que se produz através do dialogismo, onde o autor não apresenta respostas últimas, verdades confirmadas ou julgamentos. Como resultado, apresenta lacunas, que podem causar estranhamento ao leitor, que por vezes, demanda por respostas.

Portanto, não é o objetivo, a tentativa de apontar uma resposta às questões ético-filosóficas colocadas no conto: o valor da norma moral faz-se absoluto ou relativo? Qual o valor ético da confissão? Visto que, talvez seja essa a proposta da obra: o seu não acabamento via respostas condutoras.

Faz-se assim, descoberto aqui, um espaço do não dizer. O que complementa Bakhtin, citado por Bezerra no prefácio de *Problemas da poética de Dostoiévski*: "Por isso faz a sua catarse do mundo de Dostoiévski ao dizer que 'no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir'" (BAKHTIN, 1997, apud BEZERRA, 1997, p.12). Com isso, a escritura de Dostoiévski torna-se mais instigante a cada novo olhar depositado sobre ela.



REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BEZERRA, Paulo. "Polifonia". In: BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- BIANCHI, Fátima. A concepção de arte em Dostoiévski. *Cult*, São Paulo, v12, n.132, fev. 2009.
- CHKLOVSKI, V. "A construção da novela e do romance". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Obra Completa*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.
- FERNANDES, Isabel. "Dialogismo". In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 23 out. 2009.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Cia Brasileira, 1967.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.



ANÁLISE DO ESPAÇO E DO TEMPO NA NOVELA *NOITES BRANCAS* DE DOSTOIÉVSKI¹

Maria Luiza Striffler de Souza Gonçalves²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo percorrer o pensamento dostoiévskiano na análise da novela *Noites brancas* (1848), tomando o espaço e o tempo como instrumento de análise para a alma humana. Percebe-se que, indissociável do tempo, o espaço apresenta-se como categoria de extrema relevância da estrutura narrativa. Além de situar a trama, é o espaço da cidade, como local condicionador do espaço físico, que vai conferir legitimidade aos sentimentos do protagonista, como diapasão da sua própria emoção. Simultaneamente, o espaço se apropria do tempo, posicionando-nos no período percorrido no enredo. Deste modo, o tempo e o espaço são condições básicas para situar as relações pessoais da trama no contexto histórico da época.

Palavras-chave: Dostoiévski. *Noites brancas*. Análise literária. Tempo e espaço.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: mluiza19@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A produção literária de Fiodor Dostoiévski ocorreu em um período histórico conturbado – crises políticas, sociais, econômicas e morais – que se refletiu nas mais variadas categorias sociais. Em meados do século XIX a literatura russa ganha destaque permitindo uma efervescência cultural através de dois expoentes: Leon Tolstoi e Fiodor Dostoiévski. Suas obras passaram a refletir a alma da consciência russa: uma catarse das insatisfações, dos questionamentos, aliada à necessidade de buscar a liberdade física e psicológica, a própria construção de valores morais, por meio do resgate de identidade de uma Rússia comunista.

A participação de Dostoiévski é a busca de uma grande pluralidade de projetos em disputa por uma apaixonada *intelligentsia*. Em seus romances, o autor dá expressão literária a questões dramáticas, indagações sobre sua posição e representatividade no mundo. Seus personagens – heróis e heroínas – buscam incessantemente a verdade e a liberdade, mesmo que momentânea. Neste contexto, a literatura pode ser vista como parte integrante do universo social que a circunda, abordagem de temas recorrentes como a autoanálise e a reflexão sobre questões existenciais do ser humano.

Adentrar os pensamentos dostoiévskianos nos reporta à análise profunda do conhecimento humano, na busca do indivíduo pela integração do corpo e da alma. Dostoiévski se apropria da literatura para tecer as nuances da alma humana e utiliza o espaço e o tempo ficcionais como acessórios da narração literária, pormenorizando o tecido poético-narrativo com suas emoções. "A paixão através da qual se nos revelam as seus personagens espirituais é-nos transmitida por meio dos instrumentos mais poderosos da técnica dostoiévskiana: a palavra" (NUNES, 1963, p.58).

Sua força criadora é o homem e seu destino. Para Dostoiévski "[...] o homem é um microcosmo, o centro do ser, um sol em torno do qual tudo se move" (NUNES, 1963, p.59).

Segundo Mikhail Bakhtin (1997, p.76), o herói Dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas um discurso sobre o mundo, em que o herói é visto não só como um ser consciente, mas também como ideólogo.

No que se refere ao método criador, Leonid Grossman (1967, p.60) considera Dostoiévski um dos maiores realistas da literatura, pois desenvolveu um método criador destinado a refletir do modo mais completo e verídico o homem de seu tempo.



Em 1848, aos vinte e sete anos, na fase literária da juventude, Dostoiévski escreve a novela *Noites brancas*, título que evoca as noites anteriores e posteriores ao solstício do verão russo de São Petersburgo, espaço que colabora para a criação da atmosfera do inesperado, fantástico e inimaginável. Como personagem central, um personagem sem nome, que conhece a todos, mas não é conhecido por ninguém, denominado Sonhador. A novela é narrada num período de quatro noites do verão petersburguense. Em uma das noites brancas de São Petersburgo, o Sonhador conhece a jovem Nástenka, por quem se apaixona e, ao longo das quatro noites conhece sua história. Nástenka é uma versão feminina do Sonhador, embora menos consciente do seu estado – mais inocente e ingênua –, que espera aquele para quem um ano antes prometera o seu amor.

Segundo Grossman (1967, p.80-81), Dostoiévski deixa transparecer em *Noites brancas* a sensibilidade de sua alma e de suas emoções, no caráter sonhador do personagem principal e nas suas digressões cheias de emoção. Um conto profundo, lúdico, feliz e triste, que fala de sonhos, amor verdadeiro, solidão, com um profundo conhecimento da alma humana, *Noites brancas*, obra escrita antes do exílio e prisão na Sibéria, é considerada a que mais aproxima Dostoiévski do romantismo.

A proposta deste trabalho é analisar *Noites brancas*, estabelecendo uma relação espaço-tempo não apenas como moldura, mas inserida na narrativa, para posicionar o leitor no contexto físico, histórico e social da novela.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, ao iniciar o capítulo "O espaço e o tempo", declara:

A aptidão para *ver o tempo*, para *ler o tempo* no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. A aptidão para ler, em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas idéias (nos seus conceitos abstratos) –, os *indícios da marcha do tempo*. O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho) e que constituem o tempo cíclico. (1997, p.244, grifo no original).

É a partir da abordagem do espaço como um todo em formação e um acontecimento, bem como do tempo qual se revela na natureza – situando-os no contexto histórico da época – que este estudo se desenvolve.



ELEMENTOS DA NARRATIVA

A estruturação dos fatos e, conseqüentemente, a interação dos personagens nesses fatos, em determinado tempo e lugar constituem a base de uma narrativa. No conto, no romance ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor.

Sendo assim,

a narração liga-se a acontecimentos ou ações, considerados como processos puros e por isso põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço. (GENETTE citado em BARTHES, 1971, p.265).

A narrativa ficcional da novela *Noites brancas* expõe uma sucessão de acontecimentos, estabelecendo um encadeamento imaginário. Assim, temos a narrativa poética – narrativa de ficção que é construída de modo a emocionar, impressionar as pessoas como se fossem acontecimentos reais.

Segundo Grossman (1967, p.133-135), a novela é a concentração do relato, número mínimo de personagens, unidade quanto ao local de ação, agudez do argumento, o inusitado ou a estranheza da ação, o seu interesse empolgante, seu profundo significado vital. Da forma livre e ilimitada do romance Dostoiévski passa ao sistema comprimido e fechado da história curta.

Essa novela pertence ao ciclo das obras que podemos considerar inspiradas pela malograda paixão de Dostoiévski pela senhora Panáieva, casada com o escritor Panáiev, mulher bela e culta que recebia no seu salão as celebridades do mundo literário e artístico. A primeira dessas novelas foi *A dona da casa*; a segunda, *Polzunkov*; a terceira, *Noites brancas*; e a última do ciclo, *Niétotchka Niezvânova*. Tanto em *A dona da casa* como em *Noites brancas* o protagonista apaixona-se por mulheres que já estão comprometidas, que entregaram desde há muito o coração a outro. "Uma transposição literária da paixão utópica, que levará o leitor à autobiografia do escritor" (NUNES, 1967, p.143).



ENREDO

O enredo é linear e mensurável cronologicamente. Desenvolve-se num período de quatro noites consecutivas, durante a primavera petersburguesa, e às margens do canal Fontanka.

O protagonista se apresenta como um homem solitário e sonhador, que vaga pelas noites de São Petersburgo, conhece cada canto e cada recanto da cidade, dialoga com ela, reconhece os seus concidadãos, mas não faz parte dela. Vive corporeamente num mundo que não é capaz de envolver nos braços e que vai povoando com a fertilidade da imaginação, distante da realidade, debruçado em seus pensamentos mais íntimos.

Torna-se, pois, o herói que sonhara ser, o aventureiro em que não se conseguia tornar, o homem que não conseguia incorporar. A sua realidade passa a ser a realidade dos sonhos, a expressão de uma existência malograda na tentativa de ser feliz.

Um encontro casual mudará o seu destino nas próximas quatro noites, após conhecer a ingênua e também sonhadora Nástenka, que, aos prantos, espera no lugar marcado aquele a quem um ano antes havia prometido o seu amor.

O Sonhador desenvolve por Nástenka uma paixão que reconhece, desde logo, irrealizável. Os dois mundos paralelos – o da realidade e o dos sonhos – até então intocáveis, estreitam-se, cruzam-se e, finalmente, o sonhador pode sonhar acordado: a felicidade transbordante, transposta pela primeira vez para o mundo físico.

Os personagens interagem, cada qual apresentando sua história repleta de fantasia e lirismo: Nástenka, jovem sonhadora, vive com a avó e com Tecla, uma criada surda. Para preservar a neta, a avó a prende com um alfinete à sua saia. Por dois anos, a jovem, impedida de trabalhar e de estudar, vive de sonhos. Avó e neta passam dias inteiros a tricotar meias, a coser e, às vezes, a ler. Para ajudar nas finanças, a avó aluga a parte superior da casa de madeira onde vivem. É neste cenário que encontramos o Inquilino, por quem Nastenka se apaixona. O protagonista-narrador se apresenta como um sonhador que tem pouco contato com a vida real, tímido com as mulheres, que vive em um cômodo de paredes verdes e denegridas, com sua criada Matrena.

Durante as quatro noites tornam-se cúmplices de suas emoções, passam a narrar suas histórias, seus sonhos e seus conflitos. Imediatamente após o cruzamento destes dois mundos, eles se afastam. Nástenka encontra o seu prometido e tudo retrocede. A realidade se apresenta, o Sonhador é despertado e arremessado à sua condição solitária e perscruta a lividez do mundo, ao qual não pertence. Depara-se novamente com sua criada Matrena, que representa



a realidade insossa, a estultícia e a vulgaridade da humanidade. Fechado em casa, no quarto escuro e sujo, é remetido novamente a uma existência inexistente, afastado do mundo real, de que lhe fora permitido aproximar-se durante alguns instantes, tocá-lo e viver ali.

Nástenka representa o ideal sonhado, a felicidade possível durante o sonho, durante a passagem das noites brancas, durante o desenrolar da fantasia criada para ignorar o mundo real.

PERSONAGENS

Os personagens são arquitetados pela fantasia do escritor e atuam no interior da narrativa literária; têm por função simular pessoas, comportamentos e sentimentos reais.

Segundo Gancho (2007, p.5),

[...] o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo [...], é quem faz a ação. [...] o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. [...] é um ser que pertence à história [...] participa efetivamente do enredo. [...] age ou fala.

Bakhtin (1997), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ressalta que o autor não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem. Ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, inclusive o mundo exterior que a rodeia e também os costumes (p.47-49).

Os personagens podem ser classificados por funções:

a) Protagonista-narrador (*do grego, protagonistés*)

É o personagem principal em torno do qual se constrói toda a trama. Encontramos o protagonista de *Noites brancas* como personagem-narrador, o Sonhador, com vinte e seis anos – o Herói que, num primeiro momento, narra em 1.^a pessoa e posteriormente passa a narrar na 3.^a pessoa. A função desta mudança é atingir certo distanciamento para expor suas ideias e sentimentos de maneira mais livre, denominando-se por "nosso herói".

Segundo Luís Cardoso (2003, p.57), o narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo



dos personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa. Reis (2000, p.114-115) define como narrador autodiegético "a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história". O narrador reconstitui o tempo da experiência, o ritmo em que ela decorreu, mas em contrapartida abdica da prematura revelação dos acontecimentos futuros a esse tempo da experiência em decurso.

Partindo dessa definição, o leitor é inserido na narrativa pelo protagonista e é informado, já no primeiro parágrafo, que a história trata de um tempo passado, em que o personagem seria jovem. Concomitantemente, o discurso narrativo conduz à integração narrador-leitor:

Era uma noite maravilhosa, uma dessas noites que apenas são possíveis quando somos jovens, amigo leitor. O céu estava tão cheio de estrelas, tão luminoso, que quem erguesse os olhos para ele se veria forçado a perguntar a si mesmo: será possível que sob um céu assim possam viver homens irritados e caprichosos? Este é ainda um pensamento juvenil, amigo leitor, mas possa o Senhor inspirar muitas vezes! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.153).

Através dessa passagem, percebe-se que o personagem narrador se apresenta como um jovem sensível e sonhador, quando se reporta ao céu cheio de estrelas, tão luminoso. A presença dessas imagens celestes adquire caráter simbólico, e pode ser interpretada como:

[...] símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais; [...] as estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente. [...] o homem deve situar-se nos grandes ritmos cósmicos e harmonizar-se com eles. [...] Simboliza a inspiração que vem materializar ou [...] traduzir os desejos até então inexprimíveis do artista. (CHEVALIER, 2009, p.404-409).

b) Protagonista

Para contracenar com o protagonista, encontramos Nástenka – jovem doce, com 17 anos, cabelos pretos, olhos negros e um brilho no olhar, com uma alma apaixonada vibrante e impetuosa. Ao contar sua história ao Sonhador, relata que havia perdido seus pais, tendo ido muito menina para a casa da avó cega; com 15 anos havia aprendido francês e aos 17, terminado seus estudos. Teve uma amiga chamada Machenka, que fora embora para Pskov. Seu mundo se reporta à sua casa. Nástenka se revela uma sonhadora:



Às vezes, quando estou sentada ao lado da vovó, que de coisas não me passam pela cabeça! Veja, o senhor se mete a sonhar, e não pára mais...veja, caso-me muito simplesmente com o príncipe chinês...É que às vezes faz bem sonhar. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.164-165).

Segundo Jean Chevalier (2009, p.197), o casamento com o príncipe chinês, em uma análise junguiana, "simboliza, no curso do processo de individualização ou de integração da personalidade, a conciliação do inconsciente. [...] o casamento instituição que preside à transmissão da vida". O fato de ser seu pretendente um príncipe em seus sonhos designa uma "idéia de juventude [...] que faz mais o gênero do herói que o do sábio" (p.744).

Nástenka se apaixona por um homem que se hospedou em sua casa, um inquilino que se transforma em seu herói. Cria-se um vínculo de respeito entre eles, e o seu amado promove uma ligação da menina com o mundo externo através da literatura e do teatro, ao assistirem à peça - *Barbeiro de Sevilha*. Ele, entretanto, vai embora para Moscou prometendo voltar em um ano para casar-se com ela.

c) Personagens secundários

Temos a avó cega que, segundo Nástenka, deve ter sido muito rica em outros tempos. Proprietária de uma casa de madeira, aluga a mansarda para ajudar no orçamento. Seu penúltimo inquilino era "um velhinho, seco, mudo, cego, coxo, de tal modo que não pôde mais continuar a viver e... morreu" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.176).

A criada Tecla – surda, bondosa e ingênua – comove-se com Nástenka que, por estar sempre presa por um alfinete à saia da avó, não tinha liberdade para sair. Nástenka, então, convence Tecla a ajudá-la. Conta Nástenka:

Tecla sentou-se em meu lugar; a avó, entretanto, adormeceu na sua poltrona e eu saí para a casa de uma amiga, não muito longe. Pois bem, isto acabou mal. A avó em minha ausência despertou e pediu alguma coisa, pensando que eu continuava quietinha em seu lugar. Tecla percebe que a avó está pedindo, mas não escuta, reflete no que deve fazer, reflete, abre o alfinete e depois ei-la que foge... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.176).

A cena é inusitada e cômica, demonstrando cumplicidade entre Nástenka e a criada.

Matrena, criada do Sonhador, esteve presente em sua vida por 15 anos.



d) Antagonista

O novo Inquilino da avó de Nástenka – jovem que residia em Moscou e chegou no mês de maio tendo vindo a trabalho para São Petersburgo – é visto como o rival do Sonhador. No período em que esteve hospedado na casa de Nástenka, desenvolveu um sentimento por ela. Quando sua partida estava próxima, prometeu voltar no prazo de um ano para desposá-la caso ela tivesse interesse e pudesse esperá-lo:

[...] começou ele a dizer: – nada posso fazer; sou pobre; no momento nada tenho, nem mesmo um emprego decente, de que viveríamos, se eu a desposasse? [...] juro, se um dia estiver seguro em condições de me casar, você que fará a minha felicidade; asseguro; parto para Moscou e ali passarei justamente um ano. Espero arrumar meus negócios. Quando voltar, se você gostar de mim ainda, juro, seremos felizes. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.181).

Quando o Sonhador encontrou Nástenka chorando sobre a ponte, seria a data marcada para o retorno de seu amado e prometido. Mesmo assim, o Sonhador se encantou com a jovem: "Dois minutos, e a senhorita me tornou feliz para sempre. Sim feliz!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.162). O Sonhador teve que competir com um adversário ausente.

ESPAÇO

O tempo e o espaço apresentam-se como categorias de extrema relevância dentro da estrutura narrativa: permitem a sustentação da trama, conduzem, expressam e traduzem relações afetivas.

Carlos Reis (2001, p.284) considera que

o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação, e à movimentação dos personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então as atmosferas sociais (espaço social).

Em *Possibilidades de leitura do espaço em Noites brancas*, Joel Cardoso observa que a cidade – São Petersburgo – é *locus* condicionador. Espaço físico e, ao mesmo tempo, social, converte-se em uma extensão vital do Sonhador.



Ele sente e observa a cidade segundo o diapasão da sua própria emoção, o que equivale dizer em consonância perfeita com os seus sentimentos que, aos poucos, vão se transformando (2008, p.5). É esse espaço que vai legitimar os sentimentos do protagonista. Como ele admite,

[...] embora viva há oito anos em Petersburgo, quase não consegui estabelecer relações com outras pessoas. Mas que necessidade tenho eu de relações? Conheço já todo Petersburgo e foi talvez por isso que me pareceu que toda a gente me abandonava, quando toda Petersburgo se ergueu e bruscamente partiu para o campo. Fui tomado pelo receio de me encontrar só e durante três dias inteiros errei pela cidade mergulhado numa profunda melancolia, sem nada compreender do que se passava comigo. [...] fui ao Jardim, errei através do cais, e não vi sequer um dos rostos que encontrava habitualmente nesses mesmos locais, sempre à mesma hora e ao longo de todo o ano. Eles, evidentemente, não me conhecem, mas eu conheço-os. Conheço-os intimamente. Estudei as suas fisionomias – sinto-me feliz quando estão alegres e fico acobalhado quando se velam de tristeza. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.153).

As referências espaciais contribuem povoando e legitimando todo o texto de *Noite brancas*, como a análise do macro espaço da cidade, vislumbrada especialmente pelo protagonista, o sonhador. A cidade simboliza, segundo a psicanálise contemporânea, um dos símbolos da mãe, com o seu duplo aspecto de proteção e de limite (CHEVALIER, 2009, p.239). Essa relação do protagonista com a cidade fica explícita no decorrer do texto, onde ele é acolhido pelo aconchego mesmo em total melancolia da solidão.

A cidade se esvazia. Ele, solitário, fica à mercê

[...] toda a Petersburgo fugira ou partira para o campo; a verdade é que todos os respeitáveis cavalheiros da burguesia tinham, aos meus olhos, o ar de quem está em vias de tomar um fiacre; como respeitáveis pais de família que, após o trabalho quotidiano, se dirigissem sem bagagens para o seio da família que estava no campo; a verdade é que todos os transeuntes tinham agora um ar completamente especial que parecia dizer a cada pessoa que com eles se cruzava algo como isto: Bem sabem, só aqui estamos de passagem. Dentro de duas horas partimos para o campo. Se acaso via abrir-se uma janela em cujas vidraças haviam tamborilado uns dedinhos delicados, brancos como o açúcar, e debruçar-se para a rua a cabecinha de uma linda rapariga para chamar o vendedor de vasos de flores, de repente parecia-me que aquelas flores eram compradas por comprar (isto é, de modo algum para usufruir da primavera e de flores na atmosfera sufocante de um quarto) e que em breve, rapidamente, iriam todos para o campo levando-as consigo. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.155).



Nesta passagem, identifica-se o deslocamento de espaço físico da cidade para o campo, e vislumbra-se a integração do tempo através das estações, do ciclo primaveril. Nosso protagonista, inebriado com o movimento citadino, segue de forma inconsciente o fluxo da partida dos petersburgueses.

Andei muito e durante muito tempo, de tal modo que chegara já ao ponto de, conforme era meu hábito, esquecer onde estava, quando, de súbito, me encontrei às portas da cidade. Senti-me, num instante, tomado de alegria e passei a barreira. Avancei então pelo meio de campos semeados e de prados. Não experimentava a mínima fadiga, sentindo apenas, com toda a força do meu ser, que uma espécie de fardo deixava de pesar sobre a minha alma. Todos os transeuntes me olhavam tão amavelmente que por pouco ter-me-iam cumprimentado; respiravam, todos eles, uma espécie de contentamento e todos eles, sem exceção, fumavam charutos. Eu também me sentia contente como nunca me sentira antes. Dir-se-ia que subitamente fora transportado para Itália, de tal modo o esplendor da natureza me deslumbrava, a mim, citadino meio enfermo, meio asfiziado entre as minhas quatro paredes. (DOSTOEVSKI, 1963, p.160).

Esse deslocamento lhe traz leveza e transpõe seus pensamentos além-fronteiras (físicas, emocionais e psicológicas): romper esses limites em direção ao campo é como fosse buscar o paraíso. Segundo Chevalier (2009, p.172), seria a antítese dos infernos, a que os justos têm acesso após a morte. Essa morte representa o transcender de um estado psicológico melancólico a um estado inebriante de leveza. Caminhou por muito tempo observando o semblante das pessoas, os campos semeados, como uma "planície da alegria, onde os séculos são minutos, onde os habitantes não envelhecem, onde os prados estão cobertos de flores eternas" (CHEVALIER, 2009, p.723).

A sensibilidade do Sonhador aflora enquanto caminha, como se o ato de deslocar-se entre outros espaços pudesse libertá-lo de suas agruras, frustrações e a própria solidão, pois o fato de estar entre as pessoas sentindo-as felizes acaba contagiando-o, como se fosse parte desse meio. Poderíamos considerar uma prévia do que o destino estaria lhe reservando: a materialização de momentos alegres mesmo que por quatro noites apenas. O Sonhador retorna ao anoitecer a São Petersburgo, buscando ser acolhido pela sua cidade.

Conforme Bakhtin (2007, p.254), Goethe não aceita a ideia de uma localidade ou uma paisagem que não reserva um lugar ao homem e à sua atividade criadora, que não é habitada e urbanizada, pois não pode servir de teatro para a história do homem.

Essa integração aparece em *Noites brancas* quando em suas caminhadas de volta a São Petersburgo o Sonhador retrata a cidade de maneira personificada, dialogando com as casas, extraíndo suas emoções:



Para mim, também as casas são velhas amigas. Quando passeio, cada uma delas parece correr ao meu encontro na rua: olha-me com todas as suas janelas, dizendo-me algo como isto: Bom dia! Como estás? Eu vou bem, graças a Deus, muito obrigada! Em Maio vão-me aumentar um andar. Ou: Como vais? Amanhã vou entrar em obras. Ou: Estive quase a arder e tive bastante medo. E outras coisas semelhantes.[...] Nunca esquecerei a história de uma linda e pequena casa cor-de-rosa claro. Era uma casinha de pedra, olhava-me com um ar tão afável e mirava tão orgulhosamente as suas frias vizinhas, que o meu coração se alegrava sempre que passava diante dela. Subitamente, na semana passada, ia a passar na rua, olhei para a minha amiga e que ouço eu? Um grito dilacerante: Pintaram-me de amarelo! Malandros! Bárbaros! Não tiveram piedade de nada, nem das colunas, nem das cornijas; eis a minha amiga amarelo-canário. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.154).

Segundo Grossman (1967, p.156), Dostoiévski não procura dar vida aos objetos inanimados, mas comunica-lhes "uma vitalidade peculiar". Simbolicamente a casa é vista segundo Chevalier (2009) "como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. [...] também um símbolo feminino como o sentido do refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno". Ou, buscando na psicanálise, quando o Sonhador observa apenas as fachadas o "exterior das casas é como estivesse analisando a máscara ou aparência do homem" (p.196-197).

Sendo assim, Bakhtin (1997, p.246) afirma que os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê como centro, como primeira e última instância. Tudo o que é substancial pode e deve ser visível; tudo o que é invisível não é substancial. É sabido da importância que Goethe atribuía à *cultura do olho* e em que profundidade situava esta cultura. "Em toda parte o olho que vê procura e encontra o tempo: a evolução, a formação, a história. Por trás do que está concluído, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação" (p.248).

Podemos nos apropriar desta análise da cultura do olho para contextualizar o encontro dos protagonistas dessa narrativa, e a utilização do espaço que será referência no enredo da novela *Noites brancas*, na citação abaixo, quando o sonhador percebe no percurso de sua caminha a moça chorando as margens do Fontanka:

Num recanto, apoiada ao parapeito da muralha, estava uma mulher. Com os cotovelos apoiados no gradeamento, parecia olhar com muita atenção a água turva do canal. Trazia um bonito chapelinho amarelo e uma encantadora mantilha negra. É uma rapariga e certamente morena, pensei. Parecia não ouvir os meus passos e nem sequer se moveu quando passei por ela, retendo a respiração e com o coração a bater violentamente. Estranho! Pensei, deve ter, sem dúvida, uma grande preocupação; e bruscamente detive-me, como que pregado ao solo. Sim, não me enganara: a jovem chorava. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.162).



Com toda certeza o caminhar descompromissado do Sonhador, seu olhar contemplativo para os cenários de sua São Petersburgo permitiu que Ele percebesse a jovem mulher às margens do Fontanka. Seu olhar captou os detalhes físicos e psicológicos da jovem naquele momento, como que o destino o tivesse levado para aquele lugar naquele momento. A partir deste episódio transcorreriam quatro noites de muitas emoções entre o Sonhador e Nastenka.

TEMPO

Em relação ao tempo, Gancho (2007, p.20) o define como o pano de fundo para o enredo. Entretanto, a época da história nem sempre coincide com o tempo real e o espaço em que foi escrita.

Segundo Bakhtin (1997, p.244), devemos ter a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço. Essa sensibilidade irá viabilizar a percepção referente ao mundo – natureza, hábitos, costumes e a interação do homem nesse contexto, como Goethe denominou de a 'marcha do tempo'. Bakhtin (1997) prossegue sua análise do tempo e do espaço através da obra de Goethe,

O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. O que serve de ponto de partida para a imaginação criativa de Goethe é uma localidade precisa e concreta e não uma paisagem abstrata impregnada do espírito do contemplador é um fragmento da história humana condensado no espaço do tempo histórico. Por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e os personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto, predeterminarão seu curso posterior, quer na qualidade de forças criadoras que a localidade necessitava, quer na qualidade de forças organizadoras e continuadoras do processo histórico que nela se encarna. (p.270).

Em relação ao tempo cronológico, *Noites brancas* transcorre em quatro noites, pautada por vezes em horas:

Eis o que me disse, e no dia seguinte partiu. Decidíramos de comum acordo nada dizer à avó. Foi ele que assim quis. Pois bem, bem vê, está quase terminada a minha história. Passou exatamente um ano e ele chegou a Petersburgo já há três dias e... [...] Quando deram as nove horas, não pude manter-me por mais tempo no meu quarto, vesti-me e saí, apesar de estar mau tempo. Estive no cais e sentei-me no nosso banco. Dei um pequeno passeio pela sua rua, mas tive vergonha e voltei para trás sem erguer os olhos para as suas janelas.



Entrei no meu quarto num desespero como nunca conhecera outro igual. Que tempo úmido e fastidioso! Se tivesse estado bom, teria passeado por aquelas paragens durante toda a noite [...]. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.177-189).

A narrativa se desenvolve em um curto prazo de dias, mas reserva uma magia em torno do relacionamento do Sonhador e de Nástenka, o tempo flui e eles se envolvem na mais ínfima paixão.

No que se refere ao tempo psicológico, Gancho (2007, p.21) salienta que ele ocorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. É a partir dele que se observam recursos como a experimentação moral e psicológica, que atitudes dialógicas do homem são descritas:

Tenho já vinte e seis anos, bem vê, e nunca me relacionei com ninguém. Assim, como quer que fale como deve ser, com à-vontade e oportunamente? Será melhor para ambos se falarmos com sinceridade... Quando o meu coração fala, a minha boca não se sabe calar. Bem, mas é a mesma coisa... Poderá acreditar-me? Nem uma mulher, nunca, nunca! Nem sequer um amigo! Apesar disso, todos os dias sonho que, finalmente, tarde ou cedo, encontrarei alguém. Ah, se soubesse quantas vezes me apaixonei desta maneira! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.180).

Segundo José Barros (2005, p.150), todas essas experiências narrativas pressupõem formas criativas de visualizar o tempo, ancoradas em percepções várias como as de que o tempo psicológico difere do tempo cronológico convencional, de que o tempo é uma experiência subjetiva (que varia de agente a agente), de que o tempo do próprio narrador externo diferencia-se dos tempos implícitos nos conteúdos narrativos e, de que mesmo o aspecto progressivo do tempo é apenas uma imagem a que estamos acorrentado enquanto passageiros da concretude cotidiana, mas que pode ser rompida pelo historiador no ato de construção e representação de suas histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noites brancas revela-se como uma novela romântica tendo como foco dois personagens centrais – o protagonista narrador caracterizado como um grande sonhador solitário, afastado da realidade, que descreve sua grande timidez com o universo feminino e seu isolamento com o mundo. E a jovem Nástenka, que nos é apresentada como a mais humana e veridicamente mulher, com emoções verdadeiras, exprimindo o seu ardente desejo de amar e ser amada.



Em última análise, o desenrolar da narrativa pode ser visto como mais uma realização imaginária do questionamento humano sobre suas emoções. Do qual percebe-se que foi mais um sonho, cujo fim seria inevitável com o amanhecer do dia e com o fim das noites brancas.

Neste contexto o tempo e o espaço foram condições fundamentais de existência para as relações pessoais da trama poderem ser fundamentadas no contexto histórico da época, onde se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. Para Bakhtin (2007, p.271), o enredo (o conjunto dos fatos representados) e os personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para serem inseridas nela, mas sim revelam-se nela, como pessoas presentes, nesse espaço, como "forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico)".

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. 1895-1975. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, José D' Assunção. "Os usos da temporalidade na escrita da história". *Saeculum – Revista de História*, João Pessoa, n.13. jul./dez. 2005. Disponível em: <www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum13_art11>. Acesso em: 12 ago. 2009.

BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

CARDOSO, Joel. "Possibilidades de leitura do espaço em Noites brancas: os textos: literário e fílmico". In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/>>. Acesso em: 12 jun. 2009.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. *Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF*, v.6, n.1/2, p.57-72, jan./dez. 2003. Doutorando em Literatura e Cinema (Faculdade de Letras / Universidade de Coimbra). Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br/lumina/R10-04>>. Acesso em: 27 set. 2009.

CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2009.



CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DOSTOIÉVSKI, M. Fiódor. *Obra completa*. Tradução e Introdução Geral: Natália Nunes. Nova versão, anotada: Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. v.1.

_____. *Os mais brilhantes contos de Dostoiévski*. Seleção e introdução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ouro, 1970.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2007.

GROSSMAN, L. Petrovitchm. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HUGUENIN, Ana Carolina. *Dostoiévski nas fronteiras entre a história e literatura*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/21/675>>. Acesso em: 24 maio 2009.

NUNES, Benedito. "Narrativa histórica e narrativa ficcional." In: RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.9-35.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.



A CRÍTICA SOCIAL DE DOSTOIEVSKI À SOCIEDADE RUSSA DO SÉCULO XIX NO CONTO "UMA ÁRVORE DE NATAL E UM CASAMENTO"¹

Maria Isabel Hardt²

RESUMO: A obra de Dostoiévski como um todo está imbuída de denúncia social e seus personagens representam o real e o autêntico, ressaltando a condição humana. Este trabalho busca demonstrar de que forma Dostoiévski faz críticas à sociedade russa do século XIX, especificamente no conto "Uma árvore de natal e um casamento". Focaliza-se a crítica inerente no texto com relação aos preconceitos sociais, casamentos arranjados e à busca obsessiva por uma melhor posição econômica e social, ou seja, às condições em que os interesses materiais são postos em primeiro plano.

Palavras-chave: Crítica social. Sociedade russa. Casamento.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: bel@marangoni.adm.br



INTRODUÇÃO

Fíodor Mikhailovich Dostoievski é um dos mais importantes escritores russos do século XIX. Nasceu em Moscou, em 1821, cresceu revoltado contra a brutalidade e o despotismo do pai, um ex-cirurgião do exército, assassinado por vingança de seus servos, a quem costumava maltratar. Entrou para a Escola Militar de São Petersburgo, onde começou a demonstrar interesse pela literatura. Em 1839, teve uma crise de epilepsia quando soube que seu pai havia sido assassinado. Abandonou a Escola Militar e dedicou-se exclusivamente à literatura. Em 1844, começou a escrever sua primeira obra, o romance epistolar *Pobre gente*, que foi publicado no ano seguinte.

Entre 1845 e 1879, escreveu vários contos, romances, novelas, dentre os quais se destacam *Crime e castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*. No presente trabalho, analisamos o conto "Uma árvore de natal e um casamento", escrito em 1848, no mesmo ano em que o autor escreveu outros contos como "Coração frágil", "Um ladrão honesto", e "Noites brancas".

Dostoiévski pertencia a um grupo clandestino de intelectuais revolucionários, que se opunham ao regime czarista autoritário na Rússia do século XIX, chamados de *inteligéntsia*, o qual era composto por grandes escritores como Púschkin, Gógol, Turguéniev e Tolstói. Discutiam em comum as obras de Louis Blanc, de Fourier e de Proudhon. Dostoiévski foi acusado de conspirar contra Nicolau I, da Rússia, sendo preso e condenado à morte em 1849. Conseguiu libertar-se dessa acusação.

A experiência da prisão, na qual teve de cumprir longa pena de trabalhos forçados, a epilepsia e as decepções de sua vida amorosa contribuíram para as tendências místicas e o gosto pela introspecção psicológica revelada em suas obras.

Segundo Jungues (2003, p.1),

A obra de Dostoievski é uma radiografia do drama da Rússia no século XIX, quando uma sociedade feudal semibárbara entrava em conflito com a civilização europeia. O autor discute o materialismo, a fé, o nacionalismo e o pensamento ecumênico, bem como a violência no sentido de humanidade. Seus romances são conhecidos pela profundidade com que tratam temas polêmicos como religião, crimes e os mistérios da natureza humana perante seu destino.

O princípio tríplice do romance, ou seja, da epopeia moderna – epopeia, poesia lírica e drama –, tornou-se a base do processo criador de Dostoiévski. Suas obras têm um fundo realista, no retrato minucioso que faz das pessoas e dos bairros pobres de Petersburgo, assim como no seu interesse pela imprensa diária,



na busca pelo fato verídico. A essas informações do dia-a-dia acrescentam-se as tensões e dramas sociais ou individuais, encontrados numa época de transição na sociedade russa.

Simultaneamente, nos romances, novelas e contos de Dostoiévski, cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo, voz e posição própria, demonstrando a diversidade social. Por essa razão, de acordo com Bakhtin, ao analisar o desenvolvimento do romance em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o autor renovou a ideia da *sátira menipeia* – que teve importância enorme no desenvolvimento das literaturas europeias por ser um gênero carnavalizado, flexível e mutável, capaz de penetrar em outros gêneros – ao apresentar a polifonia, cuja característica marcante estaria no fato de que as vozes que ressoam no texto não se sujeitam a um narrador centralizante, mas relacionam-se umas às outras em condições de igualdade.

A NARRATIVA

O conto "Uma árvore de natal e um casamento", escrito em 1848, portanto uma obra da juventude literária de Dostoiévski, tem características de novela por concentrar o relato, ter um número mínimo de personagens, unidade quanto ao local de ação, agudeza do argumento, o inusitado ou a estranheza da ação, interesse empolgante e profundo significado vital. (GROSSMAN, 1967, p.133).

As diferenças sociais, onde uns têm privilégios porque são ricos, enquanto outros não, acrescentando-se a isso a ascensão social a todo custo – o casamento arranjado e a busca pelo poder – representam o problema metafísico dessa novela.

ESTRUTURA

Em uma abordagem sistematizada do texto, serão analisados os cinco principais elementos que estruturam a narrativa: enredo, personagem, tempo, espaço, narrador.



ENREDO

No início do conto, o narrador-testemunha explica ao leitor o porquê de recordar a festa de Natal. Conta que ao assistir àquelas bodas, lembrou que há uns cinco anos tinha recebido um convite para um baile infantil, entre o Natal e o Ano Novo, que iria realizar-se em casa de uma família de sua amizade. Comenta que o dono da casa "[...] era uma pessoa influente, [...] bem relacionada; [...] grande círculo de amizades, desempenhava papel de relevo na sociedade e costumava urdir tramas de toda espécie." (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.629).

Percebe-se que durante a festa ocorre o isolamento do narrador, pois não se interessava pelas conversas que aconteciam na festa. Observava, entretanto, os outros convidados. Entre eles, Julian Mostakóvitch. Percebia-se que era um convidado de honra, pois, parecia pertencer à mesma posição social do dono da casa. Observa também que as crianças, tanto os filhos do anfitrião como as outras, "havia despojado a árvore de Natal de todos os seus enfeites e já tinham também destrocado metade dos brinquedos, antes ainda de saberem a quem se destinavam" (DOSTOIEVSKI, 1963, p.630). Mas era a filha mais jovem do anfitrião "quem mais atraía a atenção dos convidados [...]. Teria talvez uns onze anos, era delicada e pálida, e tinha grandes olhos pensativos" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.630).

Durante a festa, os convidados conversam sobre o dote, comentando que o pai da menina, um comerciante muito rico, havia disponibilizado um dote de "uns trezentos mil rublos em bom metal sonante" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.630). Na hora da distribuição de prendas "à garota dos trezentos mil rublos coubera a boneca mais bonita e mais cara. O valor das outras prendas ia diminuindo gradualmente, segundo a categoria dos pais dos pequenos" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631). Para o filho da preceptora, viúva e pobre, tocou um livro de histórias instrutivas, sem qualquer ilustração ou desenho. O garoto de apenas dez anos depois de "[...] receber o livro andou durante um certo tempo rodando à volta dos brinquedos das outras crianças [...]. Compreendia já muito bem as diferenças de posição social" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631).

O narrador-testemunha comenta em seguida que estava entre as flores, e quase chegara a adormecer, quando viu surgir, naquele local, Iulian Mostakóvitch "[...] pensativo, de pé, junto dos vasos, sem reparar em mim, e parecia meditar em qualquer coisa" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631). Na verdade estava pensando sobre o valor do dote e a idade da criança e murmurava "Trezentos... Trezentos... [...]. Onze...doze...treze...dezesseis...Cinco anos!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631). E com isso, ficou agitado ao olhar para a rica herdeira, "[...]



aproximou-se da garota [...] e deu-lhe um beijo na cabecinha" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.632).

Tentando aproximar-se da garotinha, conversa sobre a boneca e a visita:

"- Sabes para que te deram esta boneca?"
 [...] – "É para que sejas boazinha e carinhosa."
 [...] – "Tu também gostarás de mim se eu visitar os teus papás?"
 (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.632).

Quando percebe a presença do menino pobre, ele diz zangado: "- Fora daqui! Fora daqui!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.633).

O conto, como já mencionado, se inicia com a afirmação do narrador-testemunha de que "assistiu a um casamento". Ele interrompe essa narrativa para contar um episódio que antecedeu em cinco anos este acontecimento, a festa de Natal. Ao final do conto, o narrador-testemunha retoma o relato do casamento dizendo que, ao entrar na igreja, disfarçado entre os convidados, ao olhar para ver quem era o noivo, vê um sujeito baixo e forte, com barriga e muitas condecorações no peito. Percebeu que era Iuliam Mostakóvitch, que não via há cinco anos. E, ao olhar a noiva, pálida e triste, com os olhos avermelhados de quem havia chorado, demonstra sua indignação com o casamento: "As contas saíram-lhe certas – pensei eu, e saí para a rua" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.635).

PERSONAGENS

Iulian Mostakóvitch, de acordo com o papel que desempenha na narrativa, é o protagonista. Um homem gordo, de bochechas coradas, com um pouco de barriga e pernas grossas. Também é conhecido como "Sua Excelência", um homem temido, que sabe mandar, sabe viver, de brilhante carreira e elevada posição social. Percebe-se que era o convidado de honra, a quem foram apresentados todos os convidados, sem que ele próprio fosse apresentado a ninguém. Tinha gestos rudes com a menina e com o garotinho, chegando até mesmo a bater no menino.

A menina, como já mencionado, filha dos donos da casa, delicada e pálida, de grandes olhos pensativos, é elogiada e colocada nas alturas devido à sua beleza, à sua graça e à sua boa educação. Gostava de brincar de boneca e o seu melhor amigo é o garotinho.

O garotinho, tímido e envergonhado, de 10 anos, ruivo e com sardas, filho da viúva pobre que dava aula aos filhos do dono da casa, vestia-se com



uma camisa escura de tecido barato. Mesmo sabendo da sua posição social, sentia-se atraído pelos ricos brinquedos das outras crianças, em especial por um teatrinho de fantoches. Para poder participar da brincadeira do teatro, procurou ser simpático com as crianças, inclusive deu sua maçã para uma delas e deixou-se cavalgar por um dos pequenos.

Os personagens secundários são os donos da casa. O dono da casa, como já enfatizado, é um homem influente, bem relacionado, com um grande círculo de amizades, em que desempenha papel de destaque. Costumava reunir pessoas em sua casa para conversarem sobre diversos assuntos.

TEMPO

Em "Uma árvore de natal e um casamento", o enredo começa no presente, vai ao passado e volta ao presente. O enredo linear é mensurável cronologicamente num período entre o Natal e o Ano Novo, dando um salto de cinco anos na narrativa, ao final da história, quando ocorre o casamento.

Em outras palavras, o presente da narrativa é uma lembrança: o narrador-testemunha no início do conto protela a informação de que há dias assistiu a um casamento para contar sobre a festa de Natal – passado remoto –, deixando o relato do casamento para o final do conto – passado próximo.

ESPAÇO/AMBIENTE

O enredo de "Uma árvore de natal e um casamento" desenvolve-se em espaços físicos limitados: a casa da família e a Igreja.

Segundo Gancho (2004, p.27), "o termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um '*lugar*' psicológico, social ou econômico, empregamos o termo ambiente".

Na casa da família, ocorre uma festa infantil, uma reunião de confraternização com muitas famílias e crianças, no período entre o Natal e o Ano Novo: O local está decorado para o Natal, com uma bela árvore e muitos presentes.

O outro ambiente que se destaca é a Igreja, onde o casamento é realizado num dia de outono, enevoado e com a neve começando a cair, com muitos convidados bem trajados.



Com relação ao simbolismo do ambiente encontrado em "Uma árvore de natal e um casamento", teríamos primeiramente que mencionar o que o símbolo representa. Segundo Chevalier (2007, p.xiv):

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem.

O Natal simboliza uma festa de confraternização, a comemoração de um aniversário. Com relação ao conto "Uma árvore de natal e um casamento", a festa não foi organizada apenas com o propósito de realizar um baile infantil, mas como pretexto para apresentar a menina de onze anos para um futuro compromisso de casamento.

O casamento simboliza a união, a formação de uma nova família, porém é utilizado como pretexto para a conquista de um dote de trezentos mil rublos que, no prazo de cinco anos, terá uma valorização e um ótimo rendimento.

NARRADOR

O narrador desse conto posiciona-se como narrador-testemunha que para Gancho (2004, p.28), "[...] não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque".

Como já visto, o dono da casa convidou o narrador-testemunha para participar de um baile infantil, entre o Natal e o Ano Novo, que tinha como pretexto reunir um grande número de pessoas. Como o narrador não era conhecido nem pelo nome, nem pela posição social e não se interessava por esse tipo de conversa, passou a festa entregue a si mesmo, observando o comportamento dos convidados. Entre eles, ressalta o comportamento de um grande personagem, do convidado de honra, Iulian Mostakóvitch, tratado pelo dono da casa e sua esposa como uma espécie de cortesão, a quem apresentam todos os convidados, e que comove o dono da casa até às lágrimas quando faz elogios à festa.

Comenta também que quem mais atraía a atenção da festa era a menininha, que teria talvez uns onze anos, era delicada e pálida e tinha grandes olhos. Acrescenta, ainda, que, entre os convidados, o comentário era de que o pai da menina, um rico comerciante, havia destinado uns trezentos mil rublos para o dote da filha e que a conversa tinha despertado o interesse de Iulian Mostakóvitch.



O narrador observa que as contas que Iulian Mostakóvitch murmurava poderiam ser sobre o valor do dote e a idade que a menina teria num prazo de cinco anos. Observa também a antipatia de Mostakóvitch pelo garoto, amigo da menina, a quem afasta de forma rude, relata que a mãe da garota se mostrara comovida com os elogios que a filha havia recebido de Iulian Mostakóvitch, e que ela o convidara para visitá-los.

ANÁLISE DO CONTO SOB O ENFOQUE DE LEONID GROSSMAN

Com relação ao princípio estrutural das criações de Dostoiévski, segundo Grossman, em *Dostoiévski artista*, em há "personagens com traços aproximados e destinos semelhantes que atravessam toda a sua galeria de retratos, dando unidade espantosa à sua obra" (1967, p.136). Entre eles, como ressalta Natália Nunes, "[...] Iulian Mostakóvitch, cujo nome o leitor conhece já de uma novela anterior, 'Coração frágil', na qual desempenha o papel de chefe máximo da repartição onde trabalhavam os dois rapazes" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.627).

A presença de Mostakóvitch no conto em questão caracteriza um *leitmotif*, que para Dobroliubov, (citado em GROSSMAN, 1967, p.135) significa "Voltar algumas vezes às mesmas pessoas, e experimentar de diferentes lados os mesmos caracteres e situações".

Assim, para Grossman, "a 'menina humilhada' – juntamente com pensadores e sonhadores, moças ofendidas, devassos, palhaços voluntários, os presos e os justos – são um dos *Leitmotives* da poética de Dostoiévski, que definem as figuras e dramas da sociedade humana por ele criada" (1967, p.137). No conto "Uma árvore de natal e um casamento" é a compra e venda de uma criatura jovem, quase criança, como revelam as palavras de Julian Mostakovitch, já mencionadas: "Trezentos...Trezentos...murmurava. – Onze...doze... treze... dezesseis... Cinco anos!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631).

O casamento arranjado, por interesse das duas partes, ignorando os desejos das noivas crianças é outra imagem dominante de Dostoiévski, a das jovens ultrajadas, que serve de estímulo principal à intriga e de centro ao drama" (GROSSMAN, 1967, p.138-139). Como comenta o narrador, ao assistir ao casamento da menina com Julian Mostakovitch", [...] Mas vinha pálida e triste. Os seus olhos erravam distraídos. Pareceu-me até que lágrimas já choradas tinham avermelhado esses olhos" (DOSTOIEVSKI, 1963, p.635). Mostakovitch é um homem entrado em anos, gordo, em alta posição social, frequenta a boa sociedade, onde é recebido pelos ricos e influentes. Com a carreira consolidada, só lhe falta o casamento com uma rica herdeira. E essa distinta sociedade se une como um todo, para promover esse enlace magnífico, mesmo que signifique sacrificar ao interesse pecuniário a alegria de uma vida jovem.



Quanto ao destino inelutável em Dostoiévski, ou seja, a aceitação do destino, contra o qual não se pode lutar, como é o caso da menina que brincava com bonecas, Natalia Nunes comenta:

Para um escritor cujo tema capital é a personalidade humana, é claro que não poderia ser-lhe indiferente o mundo das crianças e dos adolescentes, onde os sentimentos estão ainda em gestação. Raro será o escrito de Dostoiévski onde não entram personagens infantis. As crianças sofrem no mesmo mundo que os adultos e são vítimas inocentes da injustiça e da crueldade destes; Dostoiévski envolve-as de piedade, mas dá-lhes quase sempre um destino trágico. (1963, p.62).

O interesse dos pais da menina de realizar a festa de Natal era de unir o útil ao agradável, ou seja, arranjar um casamento para a filha com Iuliam Mostakóvitch, sendo que a menina levará um grande dote e "Sua Excelência" a sua elevada posição social. Mesmo que a menina ainda seja uma criança que gosta de brincar com as outras crianças e com as bonecas e que possui um amigo preferido, o filho duma preceptora, "Sua Excelência" soube esperar o momento de aproveitar as oportunidades.

Outra forma da estrutura de Dostoiévski, chamada por Grossman de Conclaves, é o procedimento de reunir pessoas. "Nos romances e novelas de Dostoiévski, são as reuniões incomuns, com problemas importantes e complicações imprevistas" (1967, p.38) "[...] aquela festa de crianças era apenas um pretexto para que gente crescida, especialmente os papais, pudessem reunir-se "inocentemente em maior número que de costume [...]" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.629). No conto "Uma árvore de natal e um casamento", portanto, o conclave visa a busca pelo poder, pela ascensão social a todo custo, através do casamento arranjado, com o consentimento dos pais da menina, uma norma da sociedade da época.

Por outro lado, a narrativa enfatiza outras diferenças sociais, como é o caso do presente recebido pelo filho da preceptora. "Ao último garoto [...] coube um livro de histórias instrutivas que tratava da grandeza do mundo natural [...] um livreco árido, sem qualquer estampa ou desenho" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.631).

Quanto ao gênero livre, ou seja, à liberdade de invenção no enredo, Natalia Nunes comenta ainda:

Esta pequena história põe mais uma vez em evidência a ternura de Dostoiévski pelas crianças. Aqui nos aparece um garotinho, filho duma criada, e uma menina, filha dos donos da casa, sobre os quais pousa o olhar enternecido e piedoso do autor. Entretanto a personagem central da história não é uma criança, mas um homem [...] uma alta posição social [...]. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.627).



Como aproximações inesperadas, temos a denúncia de um casamento entre uma jovem de dezesseis anos – apresentada ao noivo ainda menina, que na sua infantilidade, aos onze anos, gostava de brincar com bonecas – e um pretendente mais velho, gordo, de alta posição e chefe de repartição, interessado no grande dote que a jovem levará quando se casar. Como o narrador comenta, ao assistir ao casamento,

E, contudo, através dessa seriedade e dignidade, e dessa melancolia, resplandecia a alma inocente e imaculada da infância, e lia-se nela algo de inexplicável, inexperiente, inconsciente, infantil, que sem palavras parecia implorar piedade. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.635).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Uma árvore de natal e um casamento", como outras obras de Dostoiévski, está imbuída de denúncia social, com uma exposição realista dos problemas humanos, entre eles: preconceitos sociais, casamentos arranjados, e a busca a todo custo por uma melhor posição econômica e social. Utiliza-se de uma festa de Natal para acentuar a crítica social aos costumes da sociedade russa do século XIX: os interesses materiais são postos em primeiro plano, como o casamento arranjado pela família da personagem do conto. Deparamo-nos também com o preconceito quanto à posição social do indivíduo, como o caso do menino, filho da preceptora.

Os personagens de Dostoiévski representam o real e o autêntico, ressaltando a consciência humana, o que muitas vezes torna trágico o seu destino. Podemos ressaltar as crianças que sofrem com as injustiças e crueldades provocadas pelos adultos.

Por esta razões, concretizam-se as afirmações de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski, ao mostrar que

o novo enfoque do homem em Dostoiévski representa uma profunda revolução do conceito de realismo no tocante à construção da personagem, na medida em que o homem-personagem é visto em seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizada mas não estagnada [...]. (BEZERRA, 2005, p.199)



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2.ed. São Paulo: Forense Universitária, 1997.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

DOSTOIÉVSKI, M. F. *Obra completa*. Tradução e Introdução Geral: Natália Nunes. Nova versão, anotada: Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. v.1.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios)

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

JUNGUES, Márcia. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <<http://www.humanas.unisinos.br/coloquio/.../TEXTOMarciaJungues.doc>>. Acesso em: 20 ago. 2009.



O JOGO DUPLO DAS PERSONAGENS PIOTR IVÂNOVICH E IVAN PIETRÓVICH EM "UM ROMANCE EM NOVE CARTAS", DE DOSTOIÉVSKI¹

Maria Terezinha Knabben²

RESUMO: É comum na obra de Dostoiévski as personagens centrais terem um duplo parcial em si mesmas, em outra personagem ou, ainda, em várias outras. O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura de *Um romance em nove cartas* – uma das primeiras obras da juventude do escritor – voltada para os elementos denominados por Bakhtin de *polifonia, refração e diálogo*, com a finalidade de, a partir deles, analisar a construção das personagens Piotr Ivânovich e Ivan Pietróvich e o desenvolvimento da relação entre ambas. Procura-se também situar o gênero epistolar como estratégia narrativa e suas funções na obra em análise. Como referencial teórico principal, utiliza-se a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, na qual Mikhail Bakhtin desenvolve um estudo aprofundado da obra do escritor.

Palavras-chave: Dostoiévski. Gênero epistolar. Bakhtin. Polifonia.

¹ Trabalho orientado da Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: knabbentere@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Novembro de 1845. Em uma única noite, num período em que estava às voltas com a escrita de *O duplo*, Dostoiévski escreve o conto *Um romance em nove cartas*, para ser publicado no jornal *The Mocker*³. Por esse fato – estando a relação com os editores e críticos que tanto o ovacionaram pouco tempo antes já um pouco abalada – é duramente criticado por dois deles, Bielínski e Turguéniev, que consideraram a façanha mais uma marca da vida desregrada do escritor.

Em 1846, suas obras *Pobre gente*, *O duplo* e *Prokhairetchin* são publicadas. É apenas em 1847 que *Um romance em nove cartas* aparece em *O Contemporâneo* (fora proibido pela censura, quando do encaminhamento ao *The Mocker*), seguido pela publicação de *A dona da casa*, n'*Os Anais da Pátria*. Essas obras, além de outras da primeira fase do escritor – *A mulher alheia*, *Coração frágil*, *O ladrão honrado*, entre outras editadas em 1848 –, não são bem acolhidas pela crítica, que o acusou de estar imitando Gogol.

Um romance em nove cartas retrata a sociedade de São Petersburgo da época. Pertence às primeiras sátiras de Dostoiévski e é considerada pela crítica como sendo de pouca expressão. A propósito, tornou-se consenso o fato de que as obras da primeira fase de Dostoiévski são consideradas "menores", quando comparadas à densa produção da fase madura. A análise do conto em questão, portanto, por si só, já partiria de dois desafios, senão desmotivadores, pelo menos limitadores: ser criação do período da juventude do escritor e, dentre as obras desse período, não ter merecido maior atenção da crítica.

Trata-se de uma história escrita em forma de cartas trocadas entre dois amigos, ambos charlatães e inescrupulosos, cuja trama envolve questões de dinheiro e jogo por um lado, e intriga de mulheres e amores ilícitos por outro. Piotr Ivânovich havia tomado dinheiro emprestado de Ivan Pietróvich e frequentemente engana o amigo a fim de evitar pagar a dívida. Para tanto, escreve a Ivan (carta primeira), informando estar a sua procura havia dias, fato desmascarado já na resposta de Ivan (carta II), quando este lhe diz ter ido pessoalmente procurá-lo logo após recebê-la, porém sem sucesso. Inicia-se então um jogo de acusações e intrigas nas sucessivas cartas trocadas entre eles, e o pretenso encontro não chega a se realizar.

³ Vocábulo cognato de *mockery* (substantivo – escárnio, zombaria, menosprezo, arremedo; e adjetivo – burlesco, falso, fingido) e *mock* (verbo – zombar, ridicularizar, imitar). O título do periódico poderia ser traduzido, então, por: *O escarnecedor*, *O zombeteiro*, *O sarrista*.



Para uma melhor compreensão da estrutura da obra, seguem alguns conceitos sobre o gênero epistolar, bem como considerações sobre a origem e função desse tipo de narrativa como composição estética.

NARRATIVA EPISTOLAR

Segundo Cláudia Atanzio Valentim, em estudo sobre *O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX* (2006, p.53), a **epístola** tem um caráter marcadamente literário e religioso, ainda que, por extensão, também receba a denominação de carta. Como aborda, de forma dissertativa, questões gerais, teóricas e doutrinárias, é dirigida à coletividade, a um público anônimo. A **carta**, por sua vez, tem caráter prioritariamente comunicativo: refere-se a uma circunstância específica para um destinatário também especificado; relaciona-se a um evento particular, tratado de uma perspectiva também particular. Já **epistolografia** e **romance epistolar** constituem uma coleção de cartas, diferenciando-se pelo caráter declaradamente ficcional deste.

O gênero epistolar é uma técnica narrativa que aparece no final do século XVII e se solidifica durante o século XVIII. Os romances *Cartas portuguesas*, atribuído a Mariana Alcoforado (1669), *Pamela* e *Clarissa*, de Samuel Richardson (1740 e 1748, respectivamente), *Cartas persas*, de Montesquieu (1721), *A nova Heloísa*, de Rousseau (1761), *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos (1782) e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774) são modelos canônicos.

Para Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, a carta constitui uma forma de manifestação da experiência pessoal explorada em romances. Ela pode ser entendida como "uma prova material direta da vida interior de seus autores, já que nela estão presentes a sua experiência cotidiana, que se compõe de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações" (WATT, 1996, p.166). Dessa forma, a estrutura epistolar se mostra um artifício que constrói a ação momento a momento.

Para o teórico,

o método epistolar leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão [...]. Se os fatos são lembrados muito depois que ocorreram, a memória desempenha uma função mais ou menos semelhante, retendo apenas o que levou a uma ação importante e esquecendo o que foi transitório e malogrado. (WATT, 1996, p.167).



Valentim, por sua vez, em seu estudo, observa que

o uso das cartas para estruturar uma narrativa permite que o leitor se aproxime mais da consciência íntima das personagens, e o autor textual, ao elaborar o que as personagens poderiam escrever em determinadas circunstâncias, traz para a ficção o uso cotidiano das cartas: a correspondência informal, em que o objetivo era partilhar com seus(s) interlocutor(es) seus pensamentos e atos cotidianos. [...] A carta, como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular. (VALENTIM, 2006, p.45).

Já Natália Nunes, no prólogo geral às obras da juventude de Dostoiévski, ao analisar as características ideológicas e formais de *Pobre gente* (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.132), ressalta que, sob o ponto de vista da forma, essa obra apresenta uma técnica muito simples, vulgar em escritores principiantes: a forma epistolar.

Pelas considerações acima, constatam-se atitudes opostas da crítica em relação ao gênero epistolar: ou de descrédito – caso de Natália Nunes – ou de compreendê-los como a estratégia narrativa mais coerente à temática desenvolvida por determinado autor em um determinado texto. É a partir desse segundo olhar que se desenvolve o presente trabalho.

ELEMENTOS ESTRUTURAIS

A análise do ponto de vista estrutural indica a inter-relação do título dessa obra não apenas com o seu elemento composicional – carta – mas também com a simbologia do número nove. Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, considera que, por ser "o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. [...] Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho de um círculo" (2000, p.644).

Segundo Grossman, a inserção de apontamentos da personagem (nos mais variados gêneros – diários, cartas, poemas, artigos, entre outros) em seus romances é um dos processos estruturais prediletos de Dostoiévski. Acrescenta que estes são transcritos na íntegra ou, por vezes, apenas relatados:

interrompendo a ação, esses documentos geralmente aprofundam muito a caracterização da personagem e lançam luz abundante sobre sua concepção do mundo ou sua principal. Assim se introduz no romance uma espécie de *manuscrito alheio* – nome que o próprio Dostoiévski dá ao processo em 1879. (1967, p.53).



No caso da obra em análise (escrita trinta anos antes), o escritor já recorre não ao manuscrito alheio, mas à ideia que dele se depreende – utilizando-se da carta como *corpus* de toda a narrativa – para conferir-lhe maior legitimidade.

A propósito do processo estrutural, também Mikhail Bakhtin, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, ao analisar as particularidades da sátira menipeia⁴, presentes em maior ou menor grau nos romances do escritor, cita o amplo emprego dos gêneros intercalados – novelas, cartas, discursos oratórios, simpósios – como uma de suas características (1997a, p.118).

O quadro a seguir apresenta, em forma esquemática, o processo em que a obra está estruturada: indicações de remetente e destinatário, a progressão formal das saudações iniciais – as primeiras mais efusivas e as últimas, lacônicas – e referências temporais (algumas delas obtidas a partir das indicações de tempo que aparecem no interior das cartas datadas – cartas V a IX):

REMETENTE	DESTINATÁRIO
CARTA PRIMEIRA: Piotr Ivánovich <ul style="list-style-type: none"> Meu prezado e querido amigo Ivan Pietróvich (Há três dias, ando em sua perseguição) – dia 7.11 	Ivan Pietróvich
CARTA II: Ivan Pietróvich <ul style="list-style-type: none"> Meu muito estimado Piotr Ivánovich. (Recebi ontem a sua carta) – dia 8.11 	Piotr Ivánovich
CARTA III: Piotr Ivánovich <ul style="list-style-type: none"> Meu querido e dileto amigo Ivan Pietróvich (Ontem, por volta das seis da tarde, precisamente quando estávamos pensando em vocês com sincera simpatia,...) – dia 9.11 	Ivan Pietróvich
CARTA IV: Ivan Pietróvich <ul style="list-style-type: none"> Meu muito estimado Piotr Ivánovich – dia 10. 11 	Piotr Ivánovich
CARTA V: Piotr Ivánovich <ul style="list-style-type: none"> Meu muito querido amigo Ivan Pietróvich, da minha maior consideração – 11 de novembro (1ª carta datada) 	Ivan Pietróvich
CARTA VI: Ivan Pietróvich <ul style="list-style-type: none"> Meu caro senhor. – 14 de novembro 	Piotr Ivánovich
CARTA VII: Piotr Ivánovich <ul style="list-style-type: none"> Ivan Pietróvich – 15 de novembro 	Ivan Pietróvich
VIII (introdução/intervenção do narrador) Em 16/11, Piotr Ivánovich recebe duas cartas pelo correio: <ul style="list-style-type: none"> a primeira, em papel rosa pálido, com letra de sua esposa (A), e dirigida a levguéni Nikoláievich, na data de 2 de novembro (informação dada pelo narrador) a segunda, uma carta de Ivan Pietróvich (sem assinatura) 	Piotr Ivánovich
IX: (nova introdução/intervenção do narrador) Em 17 de novembro, recebe também Ivan Pietróvich duas cartas pelo correio: <ul style="list-style-type: none"> a primeira, uma folha de papel pequenina e escrita às pressas, com a letra de sua mulher, Tatiana. É dirigida a levguéni Nikoláievich, na data de 4 de agosto (informação também dada pelo narrador) a segunda, não-assinada, mas de Piotr Ivánovich. 	Ivan Pietróvich

⁴ Gênero originário da Antiguidade Clássica que, conforme Bakhtin, ganhou forma no campo da literatura que explora o elemento sério-cômico, a partir de uma percepção carnavalesca do mundo (1997, p.106-7).



É por meio desse processo formal, "gênero direto de narração" ou de "autodesvendamento", nas palavras do próprio Dostoiévski (GROSSMAN, 1967, p.54), que os elementos citados são trazidos à tona; a partir deles, a trama vai sendo tecida e os personagens, numa espécie de verso e reverso, vão se deixando conhecer.

FOCO NARRATIVO

Desde a Antiguidade Clássica, os estudiosos da narrativa consideram a existência de dois modos narrativos: *diegesis* e *mimesis*. Segundo Yves Reuter, na obra *Introdução à análise do romance*, na forma diegética "o narrador fala em seu nome ou, pelo menos, não dissimula as marcas de sua presença, o leitor sabe que a história é narrada, mediada por um ou vários narradores, uma ou várias consciências"; na mimética, "a história parece narrar-se por si mesma, sem mediação, sem narrador aparente" (1995, p.65).

Nas duas formas há a narração de uma história; porém, conforme observa Valentim, é o modo mimético que constrói uma impressão de presença ao permitir que a própria personagem se revele, uma vez que o discurso é enunciado em primeira pessoa, apagando a marca do narrador extratextual – aquele que narra uma história sem dela tomar parte (2006, p.82). Para dar sequência ao seu estudo das *Cartas portuguesas*, a pesquisadora parte da essência dessas definições: *diegesis* = narração e *mimesis* = imitação. Dessa maneira, classifica a função das cartas num romance como diegética, quando elas dão sustentação ao conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal, quando são um elemento que dá coesão à narrativa, e mimética, quando utilizadas para imitar, para criar um simulacro de realidade (2006, p.82).

A análise de *Um Romance em nove cartas* permite a identificação dessas duas funções no conto: toda a trama é construída por cartas, que assumem o papel de elemento que dá estrutura à narrativa (*diegesis*) – uma espécie de narrador autodiegético, em que, quem narra os acontecimentos são os próprios signatários das cartas, transpondo para o papel aquilo que lhes acontece, o que eles pensam e sentem. A figura do narrador extratextual surge apenas na introdução das duas últimas cartas, momento em que acontece o clímax da história. Ao mesmo tempo, a história narra-se por si mesma, sem a mediação de um narrador aparente, criando-se assim um simulacro de realidade (*mimesis*).



PERSONAGENS

Bakhtin, no estudo sobre *a obra* de Dostoiévski, ressalta que o autor não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem. Ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, inclusive o mundo exterior que a rodeia e também os costumes (1997a, p.47-9). Já nas primeiras páginas de seu estudo, Bakhtin tece considerações acerca do fato de que uma narrativa se forma por meio da relação que o narrador estabelece com as personagens e, destas, com o leitor. Nesse sentido, destaca dois tipos de romance: um, o monológico, em que as personagens e os acontecimentos são construídos a partir do ponto de vista de um narrador que, via de regra, se pretende detentor de uma verdade absoluta; o outro (objeto de seu estudo) refere-se ao romance polifônico, cuja denominação extraiu do campo da música (*poli* = muitos, *fonia* = som) para caracterizar o modo de narrar de Dostoiévski, sobretudo em seus romances da fase madura. Nesse tipo de narrativa, a voz dos heróis é construída pelo narrador de forma independente e com a total possibilidade de discordância das verdades e ideologia do narrador, cuja voz e consciência passam a ser uma entre muitas, com as quais detêm uma posição de igualdade – ou, nas palavras de Bakhtin, "polifonia de vozes *plenivalentes*" e "multiplicidade de consciências *equipolentes*". Ao traçar as linhas gerais da tese a ser defendida em seu trabalho, o teórico parte do princípio de que a *polifonia* é um recurso peculiar de Dostoiévski – somente por ele explorado em toda a sua amplitude e profundidade –, nunca antes presente na estrutura romanesca de caráter monológico constituída por seus precursores (1997a, p.3-6).

Mais à frente, ao discorrer sobre o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski, Bakhtin considera que o escritor "partiu da palavra *refrativa*, da forma epistolar" (1997a, p.205). A ideia de *refração* remete aqui às diversas possibilidades de interpretação que os signos podem sugerir, às várias *verdades*, contraditórias ou não, que deles podem ser extraídas a partir do discurso. A *forma* epistolar, por sua vez, vista por ele como uma variedade do *Icherzählung* (narrativa em 1.^a pessoa) – a partir do simulacro de realidade por ela criado, na medida em que as personagens vão se "mostrando" por si mesmas – revela-se um gênero propício para a prática da palavra refrativa. Para exemplificar, o teórico cita *Pobre gente*, narrativa epistolar em que quem fala são as personagens Makar Diévuchkin e Varienka, por meio de cartas trocadas entre si,

limitando-se o autor a distribuir-lhes as palavras: suas ideias e aspirações estão refratadas nas palavras do herói e da heroína [...] um discurso bivocal, de orientação única, na maioria dos casos, que aparece como substituto composicional do autor que está ausente. (1997a, p.205-6).



O *diálogo* é o último, mas não menos importante, dos elementos abordados por Bakhtin na obra; os "recursos" antes analisados – *polifonia* (as várias vozes presentes na narrativa) e *refração* (múltiplas interpretações possíveis dos signos) – mantêm com ele íntima relação. No manuscrito inacabado "O problema do texto", o teórico alerta para o fato de que existe uma "concepção estreita do dialogismo", que o leva a ser compreendido mais no sentido de forma composicional do discurso, como a fala alternada entre as personagens. Para ele, "a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. [...] Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido, entabularão uma relação dialógica" (1997b, p.345-6).

Marisa Corrêa Silva, no ensaio "Crítica sociológica", considera que

o dialogismo parte do princípio linguístico segundo o qual todo ato de linguagem sempre leva em conta a presença, ainda que invisível, de alguém para quem se fala ou escreve. [...], então todo ato de linguagem participa, mesmo que num grau pequeno, da intenção de convencer, de persuadir o ouvinte/leitor; e também prevê, ou imagina prever, a(s) possível(is) reação(ões) desse ouvinte/leitor. Isso constituiria um diálogo, pois o ato de linguagem já traria embutido em si próprio toda uma cadeia de respostas, críticas e comentários do interlocutor, e já tentaria responder a essa cadeia antes de ela ser enunciada. (2009, p.181).

Na análise da obra de Dostoiévski, Bakhtin ressalta que o diálogo, compreendido conforme a concepção acima (tudo o que se pode depreender do ato de linguagem, independentemente da presença visível de um interlocutor), está situado no centro do mundo artístico do escritor, "não como um meio, mas como um fim; não é o limiar da ação, mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. [...] Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência" (1997a, p.256).

Um romance em nove cartas é a primeira obra humorística do escritor. Na visão de Natália Nunes, transcrita na nota preliminar, trata-se de uma novela

em que a ironia não entra apenas como elemento associado ao fundo complexo do movimento anímico das personagens, mas constitui o núcleo que ele explora e donde extrai a própria substância episódica. [...] Dostoiévski desejou deliberadamente fazer uma pausa na sua exaltação sentimental, escrevendo uma historieta para fazer sorrir. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.493).



Edward Wasiolek, por sua vez, em *Dostoevsky: the major fiction*, ressalta que

a obra inicial do escritor não era coesa. Era experimental, incerta no objetivo e facilmente alterada por críticas adversas. Obras como *Um romance em nove cartas* e *Uma mulher estranha e um marido embaixo da cama* são divertidas e têm pouco a ver com as obras sérias posteriores. (1964, p.15).

No entanto, a despeito das considerações da crítica, a obra em análise permite uma leitura voltada para os elementos anteriormente citados – polifonia, refração e diálogo. Em maior ou menor proporção, eles já se manifestam na narrativa, mesmo considerado o fato de que nas primeiras obras de Dostoiévski o mundo das personagens seja mais restrito e estas ainda não defendam uma ideologia definida.

É a partir da observância desses recursos que a presença do componente irônico apontado por Natália Nunes se tornará perceptível já nas primeiras "falas" das personagens Piotr Ivânovich e Ivan Pietróvich⁵. Consequentemente, esses mesmos recursos é que darão sustentação aos movimentos/ações das personagens e à crescente relação de rivalidade entre ambos. O fato de a construção da narrativa estar pautada na troca de cartas entre duas personagens não limita a percepção das várias vozes presentes em cada uma delas – marcadas pela orientação cultural, social, política e econômica. Além disso, as próprias vozes individuais do remetente e do destinatário acabam por ser construídas pelo cruzamento entre ambas, ou seja, a partir da imagem que cada um cria de si e do outro. São essas vozes múltiplas que permitem ao leitor a compreensão e a análise, por vários ângulos, dos fatos trazidos pelas personagens.

P.I., remetente da primeira carta (carta I), já a inicia mencionando a urgência em encontrar o amigo: "Pode dizer-se que há já três dias ando em sua perseguição, meu caro amigo, pois preciso falar-lhe de assunto urgente, muito urgente mesmo, mas infelizmente não me tem sido possível encontrá-lo." Em seguida, refugiando-se da figura da esposa, lança insinuações a respeito do que, em outras palavras, considera hábitos poucos comuns para um recém-casado:

⁵ As referências posteriores a essas personagens serão feitas, respectivamente, pelas iniciais P.I. e I.P.



Ontem, em casa de Siemion Alieksiéievitch, onde ambos estávamos, a minha mulher pôs-se a gracejar à sua custa, fazendo notar que tanto você como Tatiana mostravam muitíssimo pouco apego ao lar; realmente ainda não fizeram três meses de casado e já é difícil apanhá-los em casa. Todos nós rimos francamente do comentário, movidos, claro está, pela sincera estima que temos por vocês. (DOSTOIEVSKI, 1963, p.495).⁶

Tais insinuações, feitas à custa de "gracejos" e "risos" – segundo o remetente com a anuência de todos os participantes do colóquio – já antecipam não apenas o tom irônico e acusatório do desenvolvimento da trama, mas sobretudo o jogo de intrigas de mulheres e de amores ilícitos que lhe dará o desfecho. Considerando-se o fato de a narrativa desenvolver-se por cartas, é possível a localização, nessa e em outras passagens, do fenômeno denominado por Bakhtin de *diálogo velado*, em que se suprimem as réplicas do segundo interlocutor, cujas palavras, embora ausentes, "deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes no primeiro interlocutor" (1997a, p.197-8).

Apenas no quarto parágrafo, P.I. dá indícios de que vai tratar do assunto que o leva a escrever a carta, na verdade não para esclarecê-lo, mas para suscitar o interesse e curiosidade do interlocutor/leitor:

Mas o assunto de que se trata não é para ser tratado por carta (está me entendendo?). Seria preferível tratá-lo pessoalmente. Seja como for, necessito imprescindivelmente, e o mais cedo possível de me encontrar com você, e por isso peço-lhe que tenha a bondade de vir esta tarde com sua mulher tomar chá conosco. (RNC, p.495-96).

Nessa passagem, já se verifica o que Bakhtin, na análise de *Pobre gente*, identifica como *mirada em torno*, que se caracteriza pela construção de um discurso com evasivas e interrupções (trecho entre parênteses), além da repetição, senão das palavras, da ideia – no caso a necessidade imprescindível e urgente do pretense encontro – com o fim de reforçar-lhe a aceitabilidade (1997a, p.206-7).

Tais considerações ganham reforço nas "falas" seguintes, em que P.I. discorre, em tom queixoso, a respeito do fato de I.P. ter-lhe apresentado "um tal Ievguéni Nikoláievich, acompanhado de uma afetuosa recomendação" (RNC, p.496). As interrupções e as evasivas são agora marcadas pelo uso de reticências e pelo emprego de expressões acentuadas por pronomes indefinidos:

⁶ As citações posteriores extraídas da obra em análise serão referenciadas pelas iniciais RNC, seguidas da respectiva página. Todos os grifos presentes nas citações posteriores são ênfases da autora.



Quanto ao resto, meu querido amigo... já que estou escrevendo... continuarei. Vejo-me obrigado a recordar-lhe **certas coisas**, sim, meu querido amigo, vejo-me obrigado a fazer-lhe uma leve censura acerca de **certo desabafo**, cuja vítima escolhida com extraordinária má intenção – posso considera-me eu próprio...

... Ó meu diabo encapotado! Ó homem sem consciência!⁷

[...] nem sempre é fácil dizer **certas coisas** [...] ... Claro está, com toda a discrição... e cortesia... mas de forma inequívoca... e sem o ofender demasiado... enfim, pessoalmente e com muito tato... por forma indireta mas significativa... que nesta cidade há muitas outras casas sem ser a minha... [...] O que é pior é que... bem, você tem de ter paciência até que nos possamos ver. (RNC, p.496).

P.I. termina sua primeira carta com um pós-escrito, informando que o filho andava adoentado havia dias (os dentinhos querendo romper), com tendências de piora, fato que vinha deixando a esposa muito aflita e "esgotada". Essa passagem, aparentemente sem importância para o jogo de intrigas, mostra-se depois – montando-se o "quebra-cabeça" cujas peças são apresentadas no decorrer da trama – um elemento contributivo para a relação dialógica estabelecida no texto. A propósito, a recorrência ao pós-escrito para fazer referência à doença do filho se repetirá na sua segunda carta (carta III), em que cita o agravamento do estado do garoto – "O pequeno está com febre, chora, e ontem nem conhecia as pessoas" – e a melhora no dia seguinte: "Hoje, felizmente, já nos conheceu e voltou a dizer 'papá' e 'mamã', e a gritar como de costume: 'bu... ah'. A minha mulher não faz senão chorar." (RNC, p.498-9).

I.P. inicia a sua resposta (carta II), mostrando-se surpreso com o fato de o amigo estar à sua procura por tantos locais, uma vez que ele nem chegou a sair de casa. Em seguida, faz alusão às várias idas e vindas à procura do amigo – ressaltando as despesas com transporte – tão logo recebeu a carta, porém sem sucesso. Num primeiro momento – assim como P.I. – revela-se evasivo; utiliza-se de réplicas também permeadas por expressões indefinidas e insinuações que não só reforçam o indício do jogo de intrigas de mulheres já anunciado por P.I., servindo-lhe de contraponto, além de, também ele, a exemplo do feito anterior do amigo, reforçar a necessidade do encontro, sinalizando uma questão a ser discutida entre ambos, neste caso envolvendo dinheiro:

Fala-me de levguéni Nikoláievich e pede-me que lhe faça **certas recomendações** sem me dizer uma única palavra acerca da razão por que deveria fazê-lo. Claro que a discrição é digna de louvor, [...] embora **eu, pelo menos, saiba que não costumo dar à minha mulher documentos importantes para com eles fazer papélotes.** [...] Eu, por agora, só consigo ver uma coisa; que **preciso ter uma**

⁷ A referência a "capote" pode estar associada à personagem da novela de mesmo nome de Gogol, escritor cuja temática exerce significativa influência sobre Dostoiévski, sobretudo nas suas obras da juventude. No entanto, como em decorrência do frio o uso de capotes faz parte da indumentária dos russos, não se pode afirmar categoricamente a existência da relação nessa passagem.



explicação com você. [...] Tenho de reduzir minhas despesas e não sei o que hei de fazer se você não cumprir **certas obrigações** que, aliás, prometeu cumprir. Não é possível adiar a viagem e viajar custa dinheiro. Sem contar com o que gasta **minha mulher**, que **está desejosa que eu lhe compre uma capinha de veludo da última moda.** (RNC, p.497).

Na sequência, ainda nessa primeira carta de I.P., já começam a se delinear as diferenças no estilo de comunicação dos dois correspondentes: enquanto nas cartas do primeiro sobressaem passagens carregadas de interrupções e evasivas, as do segundo apresentam-se com um tom mais incisivo no uso das palavras, porém marcadas pela constante recorrência ao uso de aforismos (menos comuns nas de P.I.) que revelam seus limitados horizontes intelectuais. Vale lembrar que aforismo (do latim *aphorismu*) é uma sentença da qual, em poucas palavras, se compreende um princípio moral. No entanto, essas sentenças são normalmente constituídas de teorias inúteis e verbalizações descartáveis sobre os detalhes mais irrelevantes do cotidiano. Passagens como "Claro que *a discrição é digna de louvor*", "Não tenho prazer nenhum em ver-me metido em *camisa de onze varas*" (meter-se em confusão), presentes na carta II, são apenas as primeiras dentre as tantas de que fará uso nas cartas seguintes:

Você pretende despistar-me, **atirar-me poeira aos olhos** com suas insinuações. (RNC, carta IV, p.499).

Recordando a máxima: "**a cortesia e a dignidade são as primeiras qualidades que devem ornamentar um homem**". (carta VI, p.501).

[...] uma **experiência bem amarga** ensinou-me **até que ponto o aspecto exterior das pessoas pode enganar**, assim como também **não é raro que entre as flores se oculte uma serpente venenosa** [...] Mas agora **não tive outro remédio senão reconhecer que neste mundo há infelizmente homens que, sob aparências falazes e brilhantes, ocultam veneno no coração** e passam o tempo a fazer intrigas contra os outros e a **preparar-lhes armadilhas astutas e terríveis, e que por este motivo costumam pintar o branco de negro**, não utilizando sequer a sua **habilidade literária para proveito e edificação dos amigos e da pátria**, mas unicamente **para enganar e iludir os que têm a pouca sorte de fazer negócios ou combinações com eles.** (carta VI p.502).

[...] **se não podia arrancar nem o couro nem o cabelo** [...] que não podia tirar dele nenhum proveito, e que **ele não era peixe nem carne**, [...] Eu, pelo menos, digo que tais demonstrações são enganadoras e falsas, e **constituem um ultraje a todas as regras da decência e aos direitos das pessoas, um insulto a Deus e uma prova de maldade.** (carta VI, p.504).

A esse respeito, Bakhtin destaca que não é comum em Dostoiévski a presença de personagens cuja tônica seja a formulação de teses, sentenças,



máximas e aforismos. No entanto, logo em seguida traz à tona exemplos de personagens com essa tipificação (caso do velho Príncipe Sokólsky, de *O adolescente*), "que representam a linha mundana epigônica do pensamento aforístico [...] se derramam em chistes e aforismos vulgares" (1997a, p.95-6).

Assim como P.I., I.P. conclui sua resposta com um pós-escrito. Como o amigo alegara ter ido procurá-lo no teatro, anuncia a gravidez da esposa (já insinuada no interior da carta, quando se refere ao desejo da mulher em adquirir uma capinha de veludo), como uma das justificativas para a permanência em casa. Reforça ainda o fato de não nutrir nenhuma paixão por espetáculos teatrais.

Na carta III, as recorrências ao dialogismo e à polifonia ganham corpo nas "falas" de P.I., cujas marcas de caráter vão-se mostrando mais presentes; ao mesmo tempo em que se esmera em encontrar desculpas por não ter sido encontrado por I.P. – a necessidade de prestar socorro a uma tia doente –, fortalece os indícios da presença, na trama, dos amores ilícitos que constituirão o seu clímax. Num primeiro momento, ao relatar o retorno a casa somente no outro dia, após ter passado a noite prestando assistência à doente, faz referência ao estado em que encontrou a esposa: "a minha mulher, coitada... bem, nem é preciso dizer mais – **tinha passado a noite** aflita, **sem poder conciliar o sono, numa excitação fácil de compreender.**" Esse dado, inicialmente, pode remeter o interlocutor/leitor ao estado de saúde do filho, anunciado nos pós-escritos da carta I e também desta, já comentados anteriormente. Imediatamente a seguir, relata – em tom cuja ironia será comprovada somente ao término da trama – a ida à casa de I.P.: "Dirigi-me para sua casa. Você não estava. **Em vez de encontrá-lo, encontrei Ievguéni Nikoláievich**" (RNC, p.498). A propósito, o trecho destacado na "fala" anterior a esta poderá ser também percebido ao final da trama como uma passagem irônica, mas da qual o remetente será ele próprio a vítima.

A carta IV – de I.P. para P.I. – apresenta um tom mais incisivo em comparação às anteriores. Na saudação inicial – "Meu querido e dileto amigo Ivan Pietróvich" –, a exemplo das cartas anteriores, o remetente ainda utiliza expressões "bajuladoras", que não apenas caracterizam a linguagem clichêizada de ambos, mas reforçam a intenção irônica presente na trama pelo caráter falso que imprimem (ver quadro apresentado na p.5).

O início do texto dá continuidade ao diálogo velado no que se refere a questões de adultério, porém de forma mais aparente, senão para o interlocutor, pelo menos para o leitor: "Estou a escrever-lhe **em sua casa, no seu quarto, sentado na sua própria secretária**; mas antes de pegar na pena, estive duas horas e meia à sua espera." (RNC, p.499).

Em seguida, acusa o amigo de estar querendo fazê-lo de tolo nas idas e vindas à sua procura e lhe dirige uma expressão abertamente irônica, que



constitui uma réplica à "fala" de P.I. na primeira carta, que diz tê-lo procurado por vários lugares, entre os quais o clube da Sociedade Unida onde acontecia um baile, além do teatro.

[...] de manhã, muito cedinho, vou a sua casa, supondo que o encontraria ainda em vale de lençóis, pois **não faço o mesmo que certas pessoas insensatas**, (para não dizer outra coisa), as quais só Deus sabe em que lugares ou entre que espécie de gente vão procurar os amigos, sabendo contudo que podem encontrá-los em casa a qualquer hora previamente combinada. (RNC, p.499).

Ainda com evasivas, mas em tom mais direto – "Não sei ainda o que me impede de dizer a verdade" – acusa o amigo pela forma artilosa e mal-intencionada como vem se conduzindo a respeito de "certo acordo" por eles firmado, fazendo então, para "despistar", insinuações a respeito do amigo comum Ievguéni Nikoláievich (RNC, p.499). É nesse momento que aparece pela primeira vez a indicação de data nas cartas:

[...] eu, depois da **sua carta de 7 deste mês**, que ainda não consegui compreender, procuro a forma de ter um encontro pessoal; obriga-me a andar de um lado para outro por lugares onde tem o cuidado de não pôr os pés e, segundo todos os indícios, não procura senão esconder-se de mim.
Julga, meu caro senhor, que não sou capaz de adivinhar as suas intenções? (RNC, p.499-500).

Na "fala" seguinte de I.P., observa-se o que Grossman denomina, na análise da obra de Dostoiévski, de "processo do descobrimento gradual do caráter, a partir de uma exibição inicial, que deixa o leitor um tanto intrigado, tudo isto com a necessária concisão e rapidez da narração" (1967, p.56). Até aqui, ainda que com indícios de parceria com o amigo nos negócios, as "falas" de I.P. colocavam-no numa posição mais de receptor, de objeto da busca de P.I. Neste momento, porém, o caráter de ambos passa a ser mostrado no mesmo plano – pelo menos na maneira com conduzem os negócios – e I.P. conclui a carta em tom ameaçador:

Promete-me este mundo e o outro **em troca dos meus serviços**, que bem conhece; **oferece recomendações a diferentes pessoas**, etc; mas faz tudo isso de maneira enigmática, com o propósito de, com aparente justificação, me extorquir do bolso dinheiro emprestado [...] e sem nenhuma espécie de garantias, **só com o pretexto da amizade**. [...] anda a esconder-se de mim e parece não lembrar-se nem por momentos do **favor que lhe prestei** [...] Eu às vezes também sei fazer certas coisas, por muito que isso custe aos outros. [...] **ver-me-ei obrigado a adotar medidas que serão com certeza muito**



desagradáveis para você, mas que para mim serão muito agradáveis. (RNC, p.500).

É também neste trecho da conclusão da carta IV que são trazidos à tona, de forma bastante evidente, traços da sátira menipeia, dentre os quais aqueles que Bakhtin denomina de "experimentação moral e psicológica", caracterizada, entre outros aspectos pela representação da "dupla personalidade" como uma marca formal de gênero (1997a, p.116-7). Essas particularidades, se transpostas para as personagens P.I. e I.P. – a despeito do caráter marcadamente cômico dos seus diálogos, em que o riso é componente intrínseco da trama – remontam às personagens Goliádkin, de *O duplo*, e Diévuchkin, de *Pobre gente*, obras contemporâneas do autor, escritas em paralelo. Embora nessas obras haja maior profundidade na atitude dialógica do homem com sua consciência, ou com o seu "duplo", no caso de Goliádkin, a postura assumida por I.P., ao cobrar as promessas do amigo, acaba por revelar pendências recíprocas entre ambos que os colocam na mesma posição, como verso e reverso da mesma moeda.

É com réplicas também contundentes que P.I., na sua terceira carta (carta V), contesta as acusações de I.P. Sem perder de vista seu estilo eloquente, ainda mantém o discurso do falso bajulador. Mantém as desculpas já referenciadas nas cartas anteriores, mas agora se dirige ao amigo em tom de igualdade no que se refere à troca de farpas, embora se despeça dizendo-se "seu melhor amigo". No entanto, o que mais se evidencia nessa carta – por reforçar a ideia de verso e reverso citada anteriormente – é a mudança de postura de P.I. em relação à crítica inicial ao amigo comum, Ievguéni Nikoláievich (carta I), afirmando tê-la feito em tom de brincadeira: "[...] você não a interpretou bem e deu-lhe um sentido que me ofende profundamente." (RNC, p.501). Além disso, especifica a quantia em dinheiro obtida de I.P., mas ressalta que o recebeu "com determinadas condições que ficaram bem especificadas, e não a título de empréstimo." (RNC, p.501).

Na carta VI – a mais longa delas – estão presentes, em maior ou menor proporção, todos os aspectos do caráter de I.P. e da opção narrativa do autor já levantados anteriormente. Por meio de marcante recorrência a aforismos (transcritos para reforçar a análise de seu estilo de linguagem na carta II), I.P. desmascara o amigo utilizando-se de fatos e argumentos que põem em xeque a veracidade das inúmeras desculpas apresentadas pelo não comparecimento ao pretense encontro. Alguns elementos, no entanto, por estarem mais enfatizados ou por não terem ainda sido objeto de análise, merecem destaque. Na sua "fala", I.P. intensifica a sugestão de que as personagens representam os lados direito e avesso um do outro, mostrando-se como se fosse ele próprio o remetente da carta I, da qual foi seu destinatário:

Confesso-lhe francamente que ao ler as suas duas primeiras cartas fiquei sinceramente convencido de que o senhor realmente não tinha



compreendido o que eu queria; foi também esta a principal razão por que eu desejava tanto vê-lo e falar-lhe, e não quis confiar o assunto ao papel, pondo-me assim de sobreaviso quanto à possibilidade de incorrer em ambiguidades, tratando-o por escrito. (RNC, p.501-2).

Logo a seguir, e também ao final da carta, o "processo do descobrimento gradual do caráter", já com marcas de evidência na sua "fala" da carta IV, agora atinge total transparência, sobretudo se analisado à luz de uma das particularidades da sátira menipeia: a publicística atualizada, "espécie de gênero 'jornalístico' da Antiguidade que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica" (BAKHTIN, 1997a, p.118):

A prova disso é a maneira vergonhosa como se conduziu, **maneira essa de agir que me prejudica lesando os meus interesses...** coisa que nunca esperei do senhor e que, até o presente, me recusaria a acreditar, pois **encoberta como tem estado, desde o princípio, na rede das suas boas maneiras, do seu fino trato, da sua experiência, eu, sem me preocupar com o proveito que poderia tirar das minhas relações com a sua pessoa, supus ter encontrado em si um sincero amigo, um verdadeiro camarada, o que me dava grande satisfação.** (RNC, p.502).

[...] Agora, porém, parece ter esquecido tudo e, **em vez de me agradecer pelo que lhe tenho suportado,** fica-me com o meu rico dinheiro para sempre, pedindo-me ao mesmo tempo que seja seu amigo e, **procurando 'levar-me' com a perspectiva das muitas vantagens que isso me trará, obriga-me assim a dar-me uma quantia considerável.** (RNC, p.504).

Trata-se aqui de uma linguagem "folhetinesca", conforme observa Bakhtin, à qual o escritor recorre como uma sátira aos "tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade" (1997a, p.119), movida pelos mais vis interesses em busca de proveito próprio. Para reforçar ainda mais essa ideia, assume a defesa do amigo comum Ievguéni Nikoláievich, a quem P.I. já se referira como indigno de confiança, embora tenha depois negado a afirmação:

Ora, eu conheço Ievguéni Nikoláievich e parece-me que é um **jovem modesto, de bons costumes,** e é esta a razão por que é **simpático a todas as pessoas,** por que **goza de geral estima e tem perante si a perspectiva de chegar a ser alguém.** Também sei que **o senhor, durante duas semanas, não passou uma noite sem jogar com ele pelo menos várias notas de rublo, [...] o senhor continua até hoje, segundo as informações dos seus amigos, a ser unha e carne com Ievguéni Nikoláievich e chega até o exagero de o beijar diante de todos e de o apresentar em toda parte como o seu melhor amigo,** embora, como suponho, não haja ninguém tão estúpido que não adivinhe logo o que o senhor pretende com essas fantochadas e o que na verdade valem todas essas demonstrações de amizade. (RNC, p.504).



Para concluir, I.P. escreve o seguinte: "[...] e, para terminar, permita-me que lhe diga que estou de posse de **certos documentos que** são outras tantas provas que, logo que deixem de estar na mão deste seu humilde criado, **pô-lo-ão de rastros aos olhos do mundo**" (RNC, p.504).

A carta VII é bastante breve. P.I. faz rápidas, mas certeiras alusões à forma grosseira como I.P. se dirigiu a ele na carta anterior e, servindo-se das insinuações que lhe são comuns, ainda manifesta o desejo de, juntamente com a esposa, "que não pode suportar o cheiro das botas engraxadas" (RNC, p.505), ir à casa do amigo:

[...] Juntamente **devolvo à sua esposa**, com os melhores agradecimentos, **um livro, o *Dom Quixote*, que ainda conservava em meu poder**. Quanto **às suas galochas, que segundo parece esqueceu em nossa casa, quando da sua última visita**, devo comunicar-lhe muito contristado que, apesar de todos os nossos esforços, não nos foi possível encontrá-las. Se não conseguirmos encontrar, comprar-lhe-ei umas novas. (RNC, p.505).

Nas cartas VIII e IX, a independência das personagens em mostrar-se elas próprias a si mesmas e "ao outro", e a si mesmas "no outro" é interrompida pela presença de um narrador. Trata-se, no entanto, de um narrador que entra em cena não com o objetivo de imprimir um desfecho com juízo de valor acerca das verdades contidas nas vozes dos heróis e do jogo de intrigas – sobretudo o da questão do adultério – que sustentou a trama, mas com função diametralmente oposta: permitir que as vozes que estão por vir "façam" também por si mesmas, sem a interferência dele, narrador, e das personagens que "construíram" a narrativa. Além disso – confirmando as considerações de Chevalier quanto à simbologia do número nove – a entrada do narrador nessa perspectiva permite a "conclusão" da narrativa não apenas como um fato acabado, mas com a sugestão de um recomeço; se houve o fim de um ciclo, certamente outro se iniciará. Nesse sentido, essas duas cartas constituem o clímax da trama e ao mesmo tempo lhe conferem um desfecho aberto.

No aspecto formal, tais cartas estão referenciadas apenas com os algarismos VIII e IX, sem a denominação "carta" como ocorreu nas anteriores. Uma justificativa para isso pode ser encontrada no fato de cada uma delas desdobrar-se em duas. Na VIII, o narrador limita-se a informar que a 16 de novembro P.I. recebeu duas cartas pelo correio; que ao abrir a primeira encontrou no envelope "uma folha de papel rosa pálido muito bem dobrada", com letra de sua mulher e dirigida a Ievguéni Nikoláievich na data de 2 de novembro:

'Querido Ievguéni: Ontem foi-me completamente impossível. O meu marido não saiu de casa toda a tarde. Mas vem amanhã às onze em ponto, sem falta. Às onze e meia meu marido tem de partir para Tsártskoie, donde não voltará até à uma. Passei toda a noite muito



desassossegada. Obrigada pelas notícias que me mandas. Que montanha de papel! É verdade que foi ela quem escreveu tudo isso? [...] vejo que gostas de mim. [...] – A.' (RNC, p.505).

Em seguida, o narrador anuncia que "P.I. abre a outra carta":

'Piotr Ivânovitch: Nunca mais voltarei a transpor os umbrais da sua casa; foi inútil o trabalho de escrever esta carta. Na próxima semana vou para Simbirsk, mas você permanece aqui; com um amigo incomparável e que lhe é muito querido: Ievguéni Nikoláievich. Desejo que se divirta. Quanto aos tamancos, não se preocupe.' (RNC, p.505).

Ao encaminhar essas duas cartas, I.P. cumpre as ameaças que vinha fazendo acerca de "certas revelações". Se não recebeu o dinheiro que alegava lhe ser devido por P.I., pelo menos, por meio de um prazer sarcástico e irônico, conclui a série de cartas com a sensação de poder vingar-se do amigo ao revelar-lhe o adultério da esposa com Ievguéni Nikoláievich.

Na indicação de número IX, o narrador informa que em 17 de novembro também I.P. recebeu duas cartas pelo correio; que ao abrir a primeira tirou do envelope "uma folha de papel pequeno e escrita às pressas", com letra de sua mulher e dirigida a Ievguéni Nikoláievich na data de 4 de agosto, portanto três meses antes de seu casamento com Tatiana, conforme referenciado por P.I. na carta I:

'Adeus, adeus, Ievguéni Nikoláievich! Que Deus lhe pague mais esta prova de bondade! Que seja muito feliz; a sorte que a mim me coube na vida é triste, espantosa! Foi vontade sua. Se minha tia não existisse, eu não me teria apegado tanto a você. Não se ria de nós ambos. Casamo-nos amanhã. A titia está muito contente por eu ter encontrado um homem bom, que se case comigo, mesmo sem dote. Foi hoje a primeira vez que olhei para ele com atenção. Creio que é bom rapaz. [...] adeus, adeus, meu querido! Lembre-se muito de mim porque eu... eu não o esquecerei nunca. Adeus! Tatiana.' (RNC, p.506).

Essa indicação de tempo (4 de agosto), somada à informação de I.P. já em sua resposta à primeira carta de P.I. – a gravidez da esposa – sugere a possibilidade de que o pai da criança seja Ievguéni Nikoláievich, fato que reforça o caráter satírico da obra.

Quanto à outra carta encaminhada a I.P., refere-se agora à vingança de P.I., exatamente nos mesmos moldes da última que recebera do amigo. Dizia o seguinte:



'Ivan Pietróvitch: amanhã você receberá umas galochas novas. Não estou acostumado a tirar coisas alheias dos bolsos dos outros, nem também está no meu feitio isso de andar a apanhar trapos da rua. Ievguéni Nikoláievich sai dentro de dias para Simbirsck, a pedido do avô, para quem tem de tratar ali de uns negócios, e pediu-me que lhe arranje um companheiro de viagem. Quererá você ir com ele?' (RNC, p.506).

Ao término das cartas, pode-se depreender que as personagens P.I e I.P. são antíteses que se completam como verso e reverso já a partir dos nomes ao contrário. O fato de ser uma obra contemporânea de *Pobre gente* e de *O duplo* pode ser tomado como forte indício que corrobora essa afirmação: da primeira, Dostoiévski extraiu a ideia do gênero epistolar como opção narrativa; da segunda, elementos característicos da personagem Goliádkin para a criação das personagens P.I. e I.P. Cabem aqui as conclusões de Bakhtin acerca da estrutura da imagem carnavalesca na obra de Dostoiévski, ao tratar das particularidades características dos gêneros do sério-cômico:

Esta tende a abranger e a reunir os dois polos do processo de formação ou os dois meandros da antítese: face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, sendo que o polo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro. Ora, dessa maneira pode-se definir o próprio princípio da obra de Dostoiévski. Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário. (1997a, p.178-9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura atenta desta narrativa, embora considerada pela crítica como sendo de pouca expressão, nos dá conta de que Dostoiévski, ao optar pela estrutura epistolar, nada mais faz do que exercitar o princípio de combinação de vozes que permite ao leitor compreender e analisar os fatos sob os ângulos de visão de cada uma das personagens e, a partir dessa perspectiva, atribuir-lhes sentido. Ainda que reconhecidamente inferior, se comparada às obras da fase madura, permite um olhar que ultrapassa os traços do meramente divertido e do cômico. Pré-concebida como sátira para ser publicada no jornal *The Mocker*, foi proibida pela censura – talvez por explorar questões que ridicularizassem indivíduos pertencentes à sociedade de São Petersburgo da época.

Esses aspectos reforçam a ideia de que a obra se abre para uma leitura voltada para os recursos tão amplamente explorados por Bakhtin na análise



da *Poética de Dostoiévski* – polifonia, refração e dialogismo – que ganham força no decorrer dos mais de trinta anos de produção literária e atingem o ápice em seus últimos romances.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997a.

_____. O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. (Coleção Ensino Superior)

CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>. Acesso em: 15 ago.2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

DOSTOIÉVSKI, M.F. *Obra completa*. Tradução e Introdução Geral: Natália Nunes. Nova versão, anotada: Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. v.1.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LANTZ, K. A. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Literary Criticism, 2004. Disponível em: <books.google.com.br/books?isbn=0313303843>. Acesso em: 25 jul. 2009.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SILVA, M. C. Crítica sociológica. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009. p.177-188.

VALENTIM, Claudia Atanazio. *O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX*. 2006. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. In: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/ValentimCA.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2009.

WASIOLEK, Edward: *Dostoevsky: the major fiction*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1964. p.15



WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



LEVEZA DO ENCANTAMENTO NA POÉTICA DO ESPAÇO NO CONTO "A FEIRA DAS FÁBULAS" DE WILLIAM LYCHACK¹

Maria Luiza Striffler de Souza Gonçalves²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto de William Lychack "A feira das fábulas" (1995). Como o espaço se apresenta como categoria de extrema relevância dentro da estrutura narrativa do conto em questão, a obra *A poética do espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), será utilizada como embasamento teórico. Além de situar a trama, é o espaço que vai conferir legitimidade aos sentimentos da protagonista, a Srta Oliana, em uma bela e encantada vila de pescadores, onde o tempo é mágico e determinado pelas estações do ano.

Palavras-chave: Análise literária. Gaston Bachelard. Espaço.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: mluiza19@hotmail.com



INTRODUÇÃO

O conto "A feira das fábulas" (1995), de William Lychak, conduz o leitor a um mundo encantado, repleto de magia e leveza, abrindo-lhe a imaginação para recriar seu espaço repleto de poesia: "as imagens do espaço feliz" (BACHELARD, 2008, p.19). Ao se deparar com as imagens poéticas nele presentes, o envolvem totalmente, acalentando sua alma, e rompendo os limites da racionalidade. O leitor, então, mergulha em um mundo de fantasia. Segundo Gaston Bachelard, ocorre uma repercussão, uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o ser do leitor (2008, p.7). No artigo "Uma visão poética do espaço, citando Bachelard (1884-1962)", João Ferreira faz as seguintes considerações:

Bachelard apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam pensando em sua material solidão. O autor mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. [...] mostrar a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos, mostrando que há poesia dentro do homem e à sua volta. (FERREIRA, 2005, p.1).

A obra *A poética do espaço* configura-se como um parâmetro poético para análise do conto "A feira das fábulas", em função de abordar, pelas imagens no decorrer da narrativa, distintos espaços. Bachelard afirma que através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, conhecer a imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza (2008, p.2). Essa deve ser visualizada em sua total plenitude, não apenas na sua superficialidade. Para isso é necessário resgatar aquela mais íntima emoção que está inserida em nosso cotidiano. Portanto, para que se efetue esse processo, é preciso ter "alma e espírito", elementos "indispensáveis para se estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir [...] a evolução da imagem poética desde o devaneio até a sua execução" (BACHELARD, 2008, p.6).

O presente conto tem como cenário ficcional uma vila de pescadores perto do mar, um vilarejo que, de forma mágica, permaneceu imóvel no tempo durante o progresso da humanidade. A questão temporal é informada através das estações do ano, e o único evento grandioso que acontece na vila é o festival de verão, do qual participa o país inteiro. O destaque é para a professora Oliana, adorada por todos. O conto está dividido em três momentos distintos: 1. A Srta. Oliana e a realização de seu desejo; 2. Homens e cavalos, argolas e espartilhos; 3. Sessenta desejos de prata. É a partir deste contexto que se fará a análise da poética do espaço.



A ARTE DA VIDA

Todas as vezes que nos deparamos no início de uma estória com a frase "Era uma vez", nossas emoções afloram e estabelecemos uma conexão com o mundo da magia, da imaginação e do encantamento. Mergulha-se então no mundo da arte, que pode ser vista como "uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono" (BACHELARD, 2008, p.17). Somos apresentados no início do conto à Srta. Oliana por um narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, que fala em 3.^a pessoa, também verificamos, embora seja pouco frequente o uso da cena com de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo narrador que as descreve e explica para o leitor.

Era uma vez uma jovem e linda professora, adorada por todas as crianças, que vivia numa vila de pescadores perto do mar. Parecia uma fonte de luz quando entrava na sala de aula, sorria seu bom-dia e começava a aritmética. – Vamos, vamos – dizia-lhes se eles se distraíram. Mas raramente se distraiam. Nas tardes, enquanto os alunos enchiam a lousas de composições, a Srta. Oliana ficava perto da janela e observava a baía brilhante lá fora e o mar além. Era uma vista grandiosa. Cheia de luz. E olhava as nuvens e as sombras das nuvens que se moviam em direção à terra. Observava os pescadores remarem para casa, seus barcos pesados de peixes, e as gaivotas revoavam vagarosamente no alto. (LYCHACK, 1995, p.93).

A referência espacial apresentada no trecho acima permite "examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visa estabelecer o elo afetivo entre as pessoas e o ambiente em que residem, dessa forma podemos referenciar o espaço como determinante nas relações humanas (BACHELARD, 2008, p.19). A Srta. Oliana, no espaço da escola, transforma uma aula de aritmética em uma atividade lúdica e tranquila. Em uma tarde ensolarada, enquanto aguardava seus alunos terminarem suas atividades, observava o horizonte num sentimento de saudosismo e acompanhava o retorno dos pescadores para as suas casas após sua jornada de trabalho.

No primeiro capítulo da obra *A poética do espaço*, intitulado "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana", Bachelard trata a casa como um verdadeiro cosmo, uma espécie de "o nosso canto no mundo", um espaço vital para buscarmos o abrigo primordial – a segurança: "a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem" (2008, p.26).



Para Carlos Reis, o espaço pode ser abordado de forma mais ampla, pois

constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então as atmosferas sociais (espaço social). (REIS, 2001, p.284).

Os anos se passaram e ali estava a Srta. Oliana, dedicada, amorosa a várias gerações dos filhos dos filhos dessa vila, "[...] nunca se desesperou com a passagem dos anos, nem pelo fato de nunca ter se casado ou tido seus próprios filhos" (LYCHACK, 1995, p.93). Sua lealdade para com todos era encantadora e revigorante; nunca deixava transparecer cansaço. Seus devaneios, ao observar o horizonte, lhe traziam arrependimento de algo inconsciente de seu passado, como se buscasse no oceano respostas e alento para sua vida solitária.

Na vila de pescadores, nada mudou com o passar dos anos:

[...] mais homens foram para o mar. Mulheres curaram intermináveis pilhas de peixe e mais homens se afogaram [...] viúvas enlutavam, as estações que se sucediam inexoravelmente como as ondas [...] Reis deram lugar a presidentes, cavalos a caminhões, barcos a aviões, cartas a telefones, e mesmo assim nada mudou na vila. Uma geração após a outra passou pelo olhar atento da professora da escola da vila, a Srta. Oliana. (LYCHACK, 1995, p.93).

Segundo Bachelard, às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, que não quer passar no tempo; "que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo comprimido. É essa a função do espaço" (2008, p.28). O mundo evolui, estabelece parâmetros para o desenvolvimento, altera o espaço, pessoas descobrem o sentido da transcendência, e outras preferem manter suas lembranças imóveis em seus devaneios solitários.

Neste contexto, a Srta. Oliana envelhecia, estava impaciente com sua longevidade, questionava-se pelo fato de em alguns momentos negligenciar as crianças. Seu espaço era a escola, as aulas do período da tarde e seu conforto fixar o olhar no horizonte, como que buscando respostas. A necessidade de mudar os percalços de sua vida fez com que mudasse sua rotina. Sem que ninguém percebesse, "[...] começou a levantar-se todas as manhãs antes do alvorecer para nadar na baía" (LYCHACK, 1995, p.94). O mar passou a representar



uma renovação, uma vitalidade para a Srta. Oliana. Jean Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, considera o mar como um

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, uma situação de ambivalência [...] o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER, 2009, p.592).

Embora a Srta. Oliana não soubesse, ela fora retirada do oceano por um pescador anônimo, ainda criança, daí seu encantamento pelo mar:

Uma pequena órfã foi trazida do mar, há muito tempo atrás, por um pescador relegado ao esquecimento, que tinha encontrado a menina emaranhada em sua rede. O pessoal da vila recebeu e a criou como um deles. Não lhe contaram que tinha vindo do mar: seu cabelo todo emaranhado com algas marinhas, pequeninos crustáceos e conchas. (LYCHACK, 1995, p.94).

As conchas encontradas em seu cabelo podem representar, segundo Bachelard, uma imagem de vida que não se lança para frente, mas gira sobre si mesma. A concha é considerada uma verdade da geometria animal bem solidificada. A fenomenologia que deseja viver as imagens da função de habitar – que deseja conhecer a imagem em sua origem, em sua essência e pureza – não se deve entregar às seduções das belezas exteriores de imagens, mas sempre buscar a simplicidade (2008, p.118). Na antiguidade, a concha foi símbolo do ser humano completo: a carapaça correspondia ao corpo; o molusco, à alma (2008, p.127).

A menina órfã adotada pelo vilarejo recebeu o nome de Oliana e foi criada como um presente mágico do mar, da alma, da vitalidade e da verdade: "com o passar [...] do tempo [...] viram-na envolvida pelo permanente brilho do milagre. Um brilho que sobreviveria à sua própria memória e razão e a tornara querida para as crianças que viria a ensinar na escola" (LYCHACK, 1995, p.94).

É verão; todos os preparativos para o festival, considerado um evento grandioso, estão sendo organizados. Neste festival, a Srta Oliana seria homenageada. Pela narrativa, pressupõe-se que seria a primeira vez que receberia uma homenagem de tamanho porte. Mas, absorta em seus devaneios, nem percebeu a movimentação do vilarejo para o festival. Colocou sua casa em ordem, "rotulou cada objeto – a chaleira de chá, o relógio [...] a lâmpada – com os nomes de seus herdeiros, deixou seu saldo bancário para a escola e deu seu último adeus secreto para cada um dos da vila [...] preparou-se para deixar a pequena vila e a casa" (LYCHACK, 1995, p.94).



Esse ritual representou a materialização de seu carinho e gratidão pela acolhida quando criança. Todas as coisas pequenas exigem vagar. "[...] É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho" (BACHELARD, 2008, p.167).

Na noite anterior ao festival, enquanto a vila se preparava, Srta. Oliana arrumou sua roupa para o dia seguinte; dormiu muito pouco, "[...] acordou com a granulada luz da manhã e foi para o mar", na busca de sua imensidão mais íntima. "Deixou a toalha e a roupa na praia. Olhou para trás, observando as colinas cinzentas e adormecidas da vila [...] untou seu corpo [...] para manter o calor." E buscou seu horizonte "em direção ao sol nascente [...]" (LYCHACK, 1995, p.94).

Simbolicamente, o sol nascente representa o caminhar em círculos, não somente um movimento circular, mas também a marcação de uma área sagrada em torno de um ponto central, ou seja, efetua-se no sentido solar em todos os lugares onde os templos se abrem para o leste, origem do ciclo cotidiano. O sol é a fonte de luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes ou espirituais (CHEVALIER, 2009, p.836-837).

No capítulo "A imensidão íntima", Bachelard apresenta a teoria de que o homem, ao deparar-se com a imensidão, transmuta em intimidade, pois o devaneio é sempre solitário e íntimo, "a imensidão está em nós" e "a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda" (2008, p.190-200).

AUSÊNCIA E VAZIO

Chegou o dia; "a vila sediava o grande festival de verão, do qual participava o país inteiro. O festival não era apenas um enviado do deus econômico [...] mas também trazia cidadãos e artistas do mundo inteiro" (LYCHACK, 1995, p.95). Não seria apenas mais um festival de verão. A personalidade mais importante da cidade seria homenageada com a medalha especial do tesouro. Uma nova fragrância estava sendo criada para a Srta. Oliana, que não mais se encontrava neste espaço festivo. O motivo da decoração lembraria a convidada de honra, "[...] balões de ar quente foram costurados em forma de livros, canetas-tinteiro e maçãs [...] parte dos impostos [...] destinado [...] para iniciar a construção de uma nova escola em seu nome" (LYCHACK, 1995, p.95).

A materialização da imagem nos parece uma fabricação artificial, pois a imaginação é a faculdade mais natural que existe. "O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?" (BACHELARD, 2008, p.232). Portanto, o valor humano deve ser levado em consideração; o espaço não necessariamente precisa ser apenas exterior, pode ser sonhado e resgatado



na mais pura e ínfima intimidade. Embora possa parecer paradoxal, muitas vezes é essa imensidão íntima que dá o verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo em que vivemos (BACHELARD, 2008, p.191).

Chegou o momento de buscar a Srta. Oliana para levá-la ao local do festival; "[...] a Srta. Oliana não atendeu a porta. A porta estava destrancada", como se a professora estivesse aguardando o povo: "aqueles que tinham ido até a casa da Srta. Oliana e encontrado seus nomes nos objetos [...] levaram as peças nos braços, embalando-as em direção à praia" (LYCHACK, 1995, p.95).

Bachelard ajusta o foco de análise da casa para os objetos que a integram, que são espaços de maior intimidade que a própria casa e por isso retêm traços psicológicos, possuem uma poesia singular. Prossegue analisando que "sem esses objetos e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm como nós, por nós e para nós, uma intimidade (2008, p.91) Esses objetos representariam uma memória de suas lembranças, não seriam objetos inanimados. Enquanto todos procuravam a velha professora, "as antiguidades começaram a esquentar nas mãos daqueles que as seguravam. O jarro limpou a garganta e enrugou os lábios como se fosse falar. A cadeira alongou seu encosto duro e reto. O relógio tirou as mãos do mostrador" (LYCHACK, 1995, p.95). Foi uma comoção – o tempo parou, o medo e o deslumbramento tomaram a imaginação daqueles que a tinham conhecido. Nem perceberam um pescador anônimo chegando à praia, carregado de peixes prateados.

O MILAGRE DA VIDA

A atenção voltou-se para um pescador pobre que "morava completamente só numa choupana miserável perto do mar e, desde que sua esposa e filha morreram [...] ia para o mar todos os dias, sem se importar com o tempo ou acontecimento" (LYCHACK, 1995, p.96).

Observava de longe, indiferente, as festividades no vilarejo, quando percebeu que sua rede de pesca estava muito pesada. Para sua surpresa, havia capturado uma linda mulher que "tinha cabelos castanhos compridos emaranhados com algas marinhas e conchas [...] a boca e os olhos que estavam inchados [...]. Os braços e sol poente" (LYCHACK, 1995, p.95). Seria o milagre da vida, o retorno da Srta. Oliana. A imagem que o pescador presenciar era tida como mágica, encantada, mas a jovem precisava retornar ao mar. "– Devolva-me – disse ela, – Jogue-me de volta [...] explicou que não tinha um livro de histórias encantadas para ele, nada para lhe dar em troca, nenhum desejo a realizar [...] – Apenas me jogue na água – disse ela" (LYCHACK, 1995, p.95).

Transparece na filosofia otimista de Bachelard a evidência de que o homem solitário pode descobrir, a qualquer momento, a voz do acolhimento em espaços



próximos, assim como o sentido da vida em símbolos que ele manipula no dia-a-dia (FERREIRA, 2005, p.2). Prossegue Ferreira afirmando que:

Caberia ao homem contemporâneo a consciência crítica da necessidade de convergência para valores vitais para que as coisas que ele concebe como coisas do nunca tenham finalmente a sua vez. O raro, que é precioso por ser raro, pode ainda se transformar em bem acessível, havendo para isso apenas a necessidade de o descobrir como valor. Para os excluídos e os deserdados de bens do espírito, que é a forma mais dramática da exclusão, está de pé a possibilidade de serem incluídos, se forem acionados os projetos interiores de uma reposição do que é devido, a esses seres peregrinantes na terra, mas que inocentemente demandam, como meninos carentes do acolhimento materno, os sentidos frontais da vida. (FERREIRA, 2005, p.2).

A imagem da jovem retornando ao mar o fez refletir: "pela primeira vez em muitos anos o homem viu sua vida não como poderia ter sido, mas como era, e seu coração afundou até as profundezas do mar, onde suas redes nunca tinham tocado [...]" (LYCHACK, 1995, p.95). A poeticidade, o devaneio e o cogito do sonhador em dimensões de sentido, da maneira como se apresentam nas proposições de Gaston Bachelard, elevam a consciência e a alegria do viver (FERREIRA, 2005, p.2).

O pescador puxou novamente a rede. Estava repleta de pequeninos peixes, símbolo da vida e da fecundidade. "Em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução [...] representa a união" (CHEVALIER, 2009, p.704). Retornou para a praia "escutou os acordeons tristes e o funesto tilintar dos elefantes [...]. A multidão, a maior que já se formara na praia, permaneceu segurando os objetos em seus braços [...] seu barco encalhou e todos os peixes brilhantes espalharam-se sobre a areia como moedas de prata"(LYCHACK, 1995, p.97). A imagem dos peixes reluzindo como moedas de prata é "vista como símbolo da pureza [...] assemelha-se à limpidez de consciência, à pureza da intenção; [...] invoca a fidelidade que de tudo isso resulta" (CHEVALIER, 2009, p.739). Representa o sinal da magia e do alento aos que permaneceram na praia, uma suave eterna gratidão.

Finalmente, o pescador saiu de seu barco e "juntou-se à multidão na praia que esperava melancolicamente pela menina que viria do mar; cada onda e gaviota carregada de milagres sem fim, o mundo ao alcance do encantamento" (LYCHACK, 1995, p.97).

O tempo e espaço imaginados nesse conto representaram os ensinamentos válidos aplicados em diversos contextos. O desfecho, a moral da história, assume a forma de aforismo.

Segundo Nádía Gotlib, na obra *Teoria do conto*, tratar da *teoria* do conto é aceitar uma luta em que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto – que vale a pena tentar, lembrando-nos de Cortázar:



se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p.10).

No último capítulo de *A poética do espaço*, "A fenomenologia do redondo", Bachelard exprime com maestria o significado das imagens no espaço poético. Considera como imagens circulares centralizam a vida e permitem estabelecer uma unidade em oposição às pontiagudas que ferem. Sendo assim, as imagens que acolhem dão segurança, acalentam, são todas redondas, o que fez Joë Bousquet escrever: "Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda" (1993, p.235).

Estão presentes nesse espaço as imagens, como energias criadoras que irão dar forma a essa emoção e imprimir no percurso espacial o movimento da história.

Neste contexto fica evidente o retorno para o interior da alma, a busca do isolamento, a necessidade de rever as questões vitais de nossa existência humana; foi realmente o que fez Oliana ao retornar ao seu caracol, ou melhor, ao seu habitat, o oceano, para resgatar a sua existência e vitalidade, envolvida na magia e no encantamento da alma humana.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERREIRA, João. *Uma visão poética do espaço segundo Gaston Bachelard (1884-1962)*. abr. 2005. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.html>>. Acesso em: 05 jan. 2010.

GOTLIB, Nádia Battella, 1946- *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>.

LYCHACK, William. "A feira das fábulas". Tradução de Brunilda T. Reichmann. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Contos de 80 e 90*. Curitiba: Tecnodata, 2002.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2001.



O HOMEM CONTEMPORÂNEO E OS DISPOSITIVOS DE FUGA NO DISCURSO DE BERNARDO CARVALHO¹

Rafael Baduy Vaz da Silva²

RESUMO: Com o emprego de algumas ferramentas linguísticas, como a análise do discurso, analisa-se o texto de Bernardo Carvalho, em especial a obra *O sol se põe em São Paulo*. O autor explora as formas que seus personagens encontram para "fugir" de uma realidade de pressões cotidianas, como necessidade de enquadramento social, corrida por dinheiro, entre outros. Toda essa pressão necessita de um escape, daí o estudo de estratégias de fuga neste trabalho. Uma breve diferenciação entre língua, linguagem e fala é estabelecida. Deve-se deixar claro, porém, que o objeto de estudo deste texto não é elucidar ou conceituar os três eixos da comunicação, tampouco ficar preso à comunicação direta, mas ressaltar a interação que o leitor deve ter com a obra.

Palavras-chave: Poética contemporânea. Infoglut. Análise do discurso. Romance brasileiro.

¹ Trabalho orientado pelos professores Benedito Costa Neto e Verônica Daniel Kobs.

² Graduando do Curso de Letras do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: rafaelbaduy@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Uma obra literária é mais do que um grupo de palavras esteticamente agrupadas. É mais do que um autor relatando um fato. É mais do que uma história sendo contada. Pode-se encarar uma obra literária como uma "fotografia do tempo". É difícil entender tal expressão, mas tente olhar para uma foto não apenas como uma figura estática e retirada da realidade. Preste atenção além da foto. Quando foi tirada? Por quê? Olhe para os carros e ruas, considere então a condição social da época em que a foto foi tirada. Olhe para as roupas de quem está na foto, isso lhe revelará, além da moda corrente, o clima do dia, influência estrangeira, um pouco do gosto de quem foi fotografado. Vários detalhes que por muitas vezes passam despercebidos e que mostram muito mais do que você está vendo. Uma obra literária deve ser lida com o mesmo cuidado. Aspectos devem ser levados em consideração, para que se possa tentar absorver o máximo de informações possíveis em um texto. Para que isso aconteça, é necessário empenho do leitor, assim como conhecimento teórico de algumas ferramentas literárias. Neste artigo, algumas destas ferramentas serão apresentadas.

A obra que será o objeto de estudo deste artigo, *O sol se põe em São Paulo*, apresenta, no Japão da Segunda Guerra, um triângulo amoroso envolvendo Michiyo (filha de uma família tradicional), Jokichi (filho de um industrial) e Masukichi (um ator de *kyogen*, o teatro cômico japonês). Essa relação é o início do relato de uma proprietária de um restaurante japonês, Setsuko, ao narrador da obra. Mas o caso se desdobra em tramas mais densas e complicadas, fazendo com que o narrador assuma um papel de detetive, tentando completar o enredo iniciado pela dona do restaurante. A história da senhora japonesa vai além do desejo proibido, da decepção e do desencontro amoroso dos personagens, e atrela-se a alguns dos momentos mais importantes da história contemporânea – tanto do Japão quanto do Brasil. A obra, sem fronteiras, une dois continentes – Sul-Americano e Asiático – além de resgatar passado e torná-lo vivo no presente.

Utilizando ferramentas linguísticas, a obra será examinada, a fim de se apontar os meios utilizados pelo autor, não apenas para contar uma história, mas também para retratar acontecimentos históricos, expor a falibilidade da verdade e chamar a atenção para os mecanismos de fuga do homem contemporâneo.

LÍNGUA? LINGUAGEM? FALA? DISCURSO?

Uma das maiores dificuldades na área da linguística seja, talvez, a tentativa de separar língua, linguagem e fala. Uma breve discussão sobre esse assunto



se faz necessária, para que um bom entendimento de uma obra literária seja alcançado. Vale, aqui, recorrer aos grandes estudiosos dessa área, como Ferdinand de Saussure, em primeira instância, Mikhail Bakhtin, num segundo momento, e ainda Michel Foucault, que, embora não tenha sido um estudioso da área da linguística, desenvolveu estudos que trouxeram relevantes questionamentos acerca da linguagem, notadamente na questão do discurso.

O termo "linguagem" deve ser entendido – e podemos afirmar que é de senso comum tal definição – como a faculdade mental que distingue os humanos de outras espécies animais e que possibilita modos específicos de pensamento, conhecimento e interação com os semelhantes, reafirmando, sob esse aspecto, seu caráter sócio-interacional. É a capacidade específica à espécie humana de se comunicar por meio de um sistema de signos (ou de uma língua).

A questão da interação na linguagem hoje é bem aceita pelo meio acadêmico, em diferentes situações de entendimento. Nos estudos que Saussure direcionou, no entanto, no início do século anterior, a linguagem é composta de duas partes: a língua, essencialmente social porque é convencionada por determinada comunidade linguística, e a fala, que é secundária e individual, ou seja, é veículo de transmissão da língua, usada pelos falantes através da fonação e da articulação vocal, a qual é regularmente adaptada às necessidades de uso.

Entende-se língua como uma forma de realização da linguagem; como sistema linguístico necessário ao exercício da linguagem na comunicação; ou como instrumento do qual a linguagem se utiliza na interlocução, ou seja, a língua em uso, que se dá entre aquele que fala ou escreve (que é um dos pontos mais importantes para esse texto, já que se trata de comunicação escrita) e aqueles que lêem ou escutam: "A noção de interlocução, além de supor a existência de um locutor (o sujeito que fala ou escreve) e de alguém a quem a enunciação é dirigida (o interlocutor), supõe necessariamente a existência de uma situação, a situação de comunicação". (UNICAMP, 2009, p.1).

É só no cruzamento de um locutor com um interlocutor, numa situação específica, que um enunciado ganha sentido. Bakhtin inovou, ao imaginar que a separação indicada por Saussure só teria sentido num contexto mais amplo de enunciação. Um sujeito, quando falar, sempre estará numa situação de interlocução, a menos que fale consigo mesmo, o que não vem ao caso. Se um indivíduo se dirige a outro, não se dirige a mais ninguém. O indivíduo fala porque é um sujeito socioculturalmente instalado e porque sabe que o outro, seu interlocutor, goza dessa mesma condição. É da interação entre tais sujeitos "primários", por assim dizer, que nasce a linguagem. Bakhtin também observou que a linguagem não é algo congelado: ela varia ao longo do tempo e de acordo com a situação histórica e cultural (BAKHTIN, 1999, p.109).



Nesse ponto, faz-se necessária uma referência a Michel Foucault, e principalmente à sua obra *A ordem do discurso*, na qual fica clara a importância do contexto social no entendimento ou decodificação de um enunciado. Para Michel Foucault, o indivíduo que fala só o pode fazer porque é controlado por uma série de elementos justamente "de controle", elementos que Foucault separa como internos, externos e outros (como o gestual), que fazem dos discursos o que eles são. Para o pensador francês, o sujeito apenas repete determinadas formas discursivas – que podemos muito bem chamar "enunciados" – as quais são selecionadas, direcionadas e distribuídas por um certo número de procedimentos (FOUCAULT, 2004, p.9).

A língua é um sistema simbólico (em sentido amplo) pelo qual a linguagem se realiza. A linguagem, por sua vez, trabalha em conjunto com outros sistemas de símbolos (gráfico, gestual) e assim se caracteriza em um grupo muito maior e mais abrangente de comunicação. Novamente, caracteriza-se a relevância de o termo social estar intimamente relacionado com a língua.

A fala, por sua vez, é um fenômeno físico e concreto que pode ser analisado seja diretamente, com ajuda dos órgãos sensoriais, seja graças a métodos e instrumentos análogos aos utilizados pelas ciências físicas. Para os receptores (ouvintes) a fala é, com efeito, um fenômeno fonético; a articulação da voz dá origem a um segmento fonético audível imediatamente a título de pura sensação. (FERNANDES, 2006 p.22).

Com isso, pode-se notar facilmente a importância da linguagem, não apenas como forma de comunicação, mas, principalmente, como fator determinante na evolução da raça humana. De que adiantariam todas as descobertas (o fogo, a roda ou a internet), se não fosse possível a disseminação desse conhecimento? Deve-se, principalmente, aqui, focar na importância da linguagem escrita. Geralmente, a linha divisória entre a Pré-História e a História é atribuída ao tempo em que surgiram os registros escritos. A importância da escrita para a História e para a conservação de registros vem do fato de que esses permitem o armazenamento e a propagação de informações não só entre indivíduos (privilegio também da linguagem), mas também por gerações.

Com essa diferenciação entre língua, linguagem e fala estabelecida, deve-se deixar claro que o objeto de estudo deste texto não é apenas elucidar ou conceituar os três eixos da comunicação, tampouco ficar preso à comunicação direta. É, sim, principalmente, a comunicação que fica subentendida num contexto. Quer-se, por meio deste estudo, tentar entender a utilização de uma forma de linguagem (escrita) como instrumento de transmissão não apenas de uma história ou de um fato, mas também de uma rede de dizeres.



É preciso, como leitor, tentar ler uma obra literária além das linhas impressas. Um receptor de um texto deve dar a devida importância a vários fatores que se relacionem com a obra que está lendo. Caso isso não ocorra, na hipótese de um leitor despreparado quanto a essa outra função da linguagem como receptor, o texto terá cumprido apenas uma parte de seu trabalho. Para reforçar essa ideia, recorreremos a Mikhail Bakhtin, que postula que a linguagem é apenas uma parte do enunciado; existe também uma parte não verbal, que corresponde ao contexto. Assim, se o receptor limitar-se a decodificar os signos de uma obra, ou seja, apenas lê-la, estará deixando de contribuir para o aprofundamento da obra. Não estará completando as lacunas deixadas pelo autor.

Quando se olha também para esse outro plano da linguagem, está se alcançando o plano do discurso, um plano além da simples utilização da linguagem como transmissão de um fato (ficcional ou não). Esse, também, é um dos pontos de relevância para este estudo, pois, aqui, a linguagem irá ser tomada como interação. A participação do leitor é muito maior do que apenas "ler" um texto. O leitor deve interagir com a obra. A obra deve instigar o leitor a participar, a "continuar" a obra. Mas, como isso é possível? Normalmente, o texto tenta gerar um conflito com o receptor. Não apenas uma história ou fato é narrado. Mas uma maneira de pensar é transmitida através do texto. E, em relação a essa ideologia, o leitor pode mostrar-se a favor ou contra.

Numa introdução ao pensamento de Nietzsche, Freud e Marx, Michel Foucault diz que o século XX trouxe duas grandes suspeitas em relação aos estudos da linguagem: a) que a linguagem não diz exatamente o que diz; b) que a linguagem rebaixa a forma propriamente verbal e que há muitas outras coisas que falam e que não são linguagem (FOUCAULT, 2000, p.48).

No caso da obra literária – objetivo deste texto – temos uma interlocução, como propõe Bakhtin, mas nem sempre podemos recuperá-la, uma vez que não temos os dados para isso. Não obstante, temos um desafio e, neste trabalho, ele se mostra nas obras escolhidas do autor brasileiro Bernardo Carvalho, mais especificamente em *Nove noites*, de 2002, *Mongólia*, de 2003, e *O sol se põe em São Paulo*, de 2007.

QUEM? QUANDO? COMO? POR QUÊ?

Bernardo Carvalho nasceu em 1960, no Rio de Janeiro, e é escritor e jornalista. Foi editor do suplemento de ensaios *Folhetim* e correspondente, em Paris e em Nova York, da *Folha de S. Paulo*, jornal para o qual escreve uma coluna semanal sobre literatura.



Um tema recorrente, nos textos de Bernardo Carvalho, é a fuga da realidade como tentativa de sanar os problemas. Os personagens tomam decisões que os distanciam de seus reais problemas, afastam-nos de suas realidades, buscando respostas em problemas de outros personagens. A sua própria realidade fica em segundo plano. Mas essa mensagem só será observada pelo leitor que aceitar encarar a linguagem como discurso e considerar o contexto, na leitura da obra. A influência do tempo e do espaço no texto deve ser respeitada e vista como parte importante no processo de criação. O autor, assim como sua obra, recebe direta influência do ambiente, e isso merece a devida atenção no momento da leitura, visto que essa influência age diretamente sobre o produto final. Para isso, será feita uma breve contextualização das obras desse autor.

Escritor contemporâneo, Bernardo Carvalho vive num mundo altamente informatizado e globalizado, ou seja, com informações que afloram a todo momento. Em qualquer instante, o cidadão é bombardeado com milhões de informações, solicitadas ou não. Essa facilitação no acesso às informações traz várias vantagens, desde a antecipação de diagnósticos de doenças à prevenção de desastres ecológicos. No entanto, o sujeito do mundo contemporâneo vive também as desvantagens dessa realidade. Nunca se receberam tantas mensagens, tantos *e-mails*, tantos telefonemas. Tal excesso é chamado atualmente de *infoglut*, que pode ser traduzido livremente como "abundância" ou "excesso de informação". Nunca o homem das grandes cidades teve tanto acesso à informação. E é comum a crítica de que a maior parte dessas informações não tem nada de importante para a vida de quem as recebe, como apresentado por Tommy Peterson, Editora de Tecnologia do site *computerword.com*: "*What do companies lose by not having the means to use unstructured data? Employees' time for one thing – recent studies indicate that information workers spend as much as a quarter of their time just finding and gathering job-related information*"³ (PETERSON, 2009, s/n). Perde-se mais tempo filtrando essas informações que realmente aproveitando suas vantagens, além de nunca termos a certeza de elas serem confiáveis ou não.

Privacidade é um privilégio na atualidade; em todos os lugares, câmeras estão fiscalizando as pessoas. Qualquer indivíduo pode ser facilmente rastreado, por meio do seu telefone celular ou cartão de crédito. A invasão é uma constante na vida cotidiana. Não existe mais um tempo "só seu", ou um lugar que se possa chamar de esconderijo. "Jokichi ainda era jovem e não podia suportar o peso que se pusera ao seu redor desde a morte da mãe. Já não podia viver numa tal austeridade. Queria ir embora dali, e a guerra naquele momento era uma saída" (CARVALHO, 2007, p.43). Nesse trecho de *O sol se põe em São*

³ "O que as companhias perdem por não terem meios para utilizar os dados? Tempo dos funcionários – estudos recentes mostram que pessoas que trabalham com informações gastam mais de um quarto de seu tempo apenas procurando e reunindo informações relacionadas com o trabalho".(Tradução nossa).



Paulo, o personagem demonstra claramente a preferência por um ambiente reconhecidamente hostil como a guerra à sua situação cotidiana. O cidadão está mais exposto que nunca. E essa exposição gera enorme pressão sobre o indivíduo. Deve-se sempre estar preparado para tudo; estar pronto para as situações que se apresentam. As oportunidades vêm e vão muito rápido. Não se pode perdê-las.

O mundo parece girar mais rápido que antes. O relógio virou um inimigo do homem. Nunca há tempo suficiente para finalizar uma tarefa adequadamente. A pressa é constante. A correria do dia-a-dia é uma rotina. As pessoas estão acostumadas a correr. E muitas vezes nem mais percebem que estão correndo.

As relações familiares estão cada vez mais restritas e colocadas em segundo ou terceiro plano. Da mesma forma que a família, as verdadeiras amizades escassearam. Não há mais tempo para "perder" com relações afetivas. O cidadão não tem mais relações interpessoais de nível afetivo, apenas profissional. Essas relações são supérfluas e vazias, razão pela qual a pessoa não tem mais uma válvula de escape da pressão que recebe. A comunicação familiar está prejudicada, quase não existe. O indivíduo está cada vez mais sozinho no meio da multidão.

Hoje em dia é mais importante "ter" do que "ser". O que os outros pensam de nós é muito mais importante do que o que realmente somos. Nós somos o que os outros dizem de nós. A escalada social tornou-se um esporte mundialmente difundido e nem sempre praticado da forma mais correta. O dinheiro sempre teve importância na sociedade e cada vez mais vem afirmando seu lugar no pódio das prioridades. Essa mensagem é explicitamente observada no trecho: "[...] ressalta no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a vontade de ser o que não é" (CARVALHO, 2007, p.13).

O sexo ainda é um tabu, mas agora pode ser acessado mais facilmente. Esse é um tema muito contundente na produção de um discurso, visto que permeia vários aspectos da sociedade. Mesmo que em plano secundário, escondido, o sexo tem um papel importante na vida do homem contemporâneo, principalmente como forma de adequação à sociedade. A homoafetividade, ou qualquer comportamento que seja considerado fora do padrão, trará consequências à sua posição perante a sociedade, pois o mais importante não é o que a pessoa realmente é, e sim o que a sociedade pensa dela.

Como viver num mundo caótico e sem esperança como o descrito acima? Ou melhor, antes de pensar na resposta a essa pergunta, será que o cidadão percebe o mundo dessa maneira? O leitor concorda com isso?

É aqui que começa o trabalho dos textos de Bernardo Carvalho. É visível a preocupação do autor em mostrar, através de seus personagens, essa visão



de mundo – mesmo que, em algumas de suas obras, remeta o leitor a períodos passados, como em *Nove noites*. Bernardo Carvalho também utiliza seus personagens para exemplificar a reação do homem diante os fatos do mundo atual, mesmo que essa reação não seja direta e objetiva. A parte do leitor é interpretar essas reações e validá-las.

Uma reação recorrente dos personagens de Bernardo Carvalho é entregar-se a atividades secundárias como se fossem seus ideais de vida. Existe uma transposição de valores. De um momento a outro, surge uma oportunidade para o personagem deixar sua vida de lado e assumir o papel de investigador da verdade, se é que ela existe, tal qual acontece em *Nove noites*. A vida do personagem cai para segundo plano, quando a oportunidade de salvar outra vida – seja do perigo real, como o resgate do diplomata em *Mongólia*, ou do esquecimento, como a função de escritor biográfico em *O sol se põe em São Paulo* – aparece.

Como já foi esclarecido, o leitor não pode encarar essas obras apenas como romances históricos ou policiais. Há um discurso por trás, suportando todas essas obras. Pelo contexto já descrito, o receptor pode avaliar que o comportamento dos personagens é uma representação do cidadão comum atual, um homem que procura maneiras de fugir de seus problemas, focando em qualquer situação que lhe pareça mais simples, ou, pelo contrário, mais complexa, mas que seja distante da sua realidade, como representado pelo pensamento do personagem Jokichi, de *O sol se põe em São Paulo*, transcrito a seguir: "[...] num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é" (CARVALHO, 2007, p.15).

As buscas nas quais os personagens se engajam geralmente visam encontrar a verdade absoluta, a resposta para todas as perguntas e a solução definitiva para o problema. Mais uma vez, pede-se que o leitor seja atento ao detalhe, quase explícito nos livros de Bernardo Carvalho, de que isso nada mais é do que uma utopia. Todas as buscas acabam sem resposta, nenhuma verdade é encontrada e nenhum problema é resolvido. Fica clara a intenção do autor em demonstrar a falta de perspectiva em que as pessoas se encontram atualmente.

Em algumas obras, Bernardo Carvalho apresenta personagens que, mais do que "escapar" de suas realidades, tentam encontrar a verdade ou respostas para seus dilemas pessoais. E, nessas obras, fica mais claramente perceptível o ponto de vista do autor sobre a busca da verdade. Um dos contos do autor, em particular, apresenta essa característica: *A vida de um homem normal*, no qual o principal personagem ouve, durante quase toda sua vida, vozes misteriosas. As vozes não podem ser atribuídas a nenhum outro personagem, assim como também não têm sua origem estabelecida. E, principalmente, não se pode afirmar a veracidade das vozes, pois não há passagem alguma no



texto que comprove isso. Quem compartilha a existência das vozes com o personagem são somente o narrador e os leitores, mostrando, assim, que, do ponto de vista desses três elementos, as vozes são verdadeiras. Entretanto, para os outros personagens as vozes simplesmente não existem; fazem parte do aspecto sobrenatural do texto. Ou seja, a existência ou verdade sobre as vozes só pode ser atribuída ao ponto de vista dos envolvidos com a obra – autor, personagem e leitor. Dessa forma, o autor utiliza seus textos para demonstrar a falibilidade da verdade.

CONCLUSÃO

Com o estudo feito, foi possível constatar vários aspectos relevantes, nos textos de Bernardo Carvalho. Tais aspectos não poderiam ser evidenciados, sem a precaução de serem usadas as ferramentas necessárias para uma melhor compreensão textual e contextual da obra. Foi necessária a observância da diferença entre os três pilares da Linguística: língua, linguagem e fala. Além desse discernimento, um embasamento em análise do discurso se fez presente, para que se pudessem enxergar pontos importantes da "foto" que é a obra literária.

Três pontos devem ser salientados nesta análise: a contemporaneidade da obra – com farta relação entre o homem atual e as pressões cotidianas –, as formas de fuga do homem contemporâneo – variados mecanismos utilizados para se evitar o confronto com a realidade – e a falibilidade da verdade – utilizada, não com tanta ênfase, na obra aqui apresentada, como nas demais obras do autor, para demonstrar que não existe uma mesma verdade para dois indivíduos diferentes.

Os dois últimos pontos descritos acima reforçam a característica contemporânea do texto. Essa correlação ocorre levando-se em consideração o atual estágio da globalização – em particular a questão do *infoglut* –, que, ao mesmo tempo em que aproxima mundos distantes, sufoca o cidadão com uma avalanche de informações, úteis ou não, e deixa para trás valores essenciais, como família e dignidade. Toda a pressão experimentada pelo indivíduo necessita de um escape. O escape, na obra de Bernardo Carvalho, é apresentado em várias formas – viagens, estudos, guerra – as quais foram discutidas neste artigo. Por esses motivos, a obra apresentada marca o autor como expoente na literatura pós-moderna.



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Fratesqui Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

CARVALHO, B. A vida de um homem normal. In: BARBOSA, A. B. *et al. Boa companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FERNANDES, P. *Deficiente, não! Diferente: a luta dos surdos pelo reconhecimento de sua identidade linguística e cultural*. Campinas: Unicamp 2006. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=20774>>. Acesso em: 12 out. 2009.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 10.ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx*. Trad. Jorge Lima Barreto e de Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2000.

PETERSON, T. [Sem título]. Disponível em: <<http://www.computerworld.com/action/article.command=viewArticleBasic&articleId=82314&pageNumber=1>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

UNICAMP. *Supletivo em rede: Texto de apoio*. Disponível em: <<http://ead1.unicamp.br/e-lang/supletivo/c1a0p.php?c=1&ati=7&ativa=0&tipo=p&titulo=Noo%20de%20Interlocuo>>. Acesso em: 01 nov. 2009.



TEMPO, HÁBITO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP, DE SAMUEL BECKETT¹

Maria Lúcia de Borba²

RESUMO: O presente trabalho discute a contemporaneidade de Samuel Beckett em *A última gravação de Krapp* e na transcrição fílmica da mesma obra, a partir das especificidades da encenação relacionadas aos elementos formais e temáticos do autor presentes na peça. Linguagem, tempo, memória, hábito, identidade e elementos cênicos são aqui analisados como forma de evidenciar os conflitos entre o presente e o passado. Negação, isolamento e fragmentação marcam a volta ao passado, resultando em um embate entre vozes contrastantes postas em cena. Destaca-se, ainda, neste artigo, a ambientação da peça marcada, principalmente, pelo contraste. O presente trabalho foi desenvolvido utilizando como embasamento teórico, principalmente, os postulados teóricos de Henri Bergson, Stuart Hall, Patrice Pavis e o ensaio de Beckett intitulado *Proust*, no qual o autor reflete sobre os conceitos de memória, hábito, tempo e identidade

Palavras-chave: Teatro do Absurdo. Linguagem. Tempo. Memória. Identidade.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: maluborba@ufpr.br



BECKETT E A TRANSCRIÇÃO FÍLMICA

A última gravação de Krapp é um monólogo curto, porém bastante representativo no universo beckettiano em termos de experimentação de linguagens cênicas. A peça foi escrita por Samuel Beckett em 1958, com endereço marcado, ou seja, o dramaturgo irlandês escreveu o texto para ser dito por Patrick Magee, um ator amigo que possuía boa voz, já que o texto prevê a utilização do gravador de rolo, invenção dos anos 50, uma das manias do escritor que tinha fascinação por novas tecnologias.

A transcrição fílmica da peça *A última gravação de Krapp* popularizou ainda mais a produção de Beckett e permitiu o aperfeiçoamento da estética minimalista que contribuiu para sublinhar a fragmentação da personagem através da instrumentalidade do áudio e das câmeras. Essa telepeça foi dirigida por Atom Egoyan, profundo conhecedor do estilo beckettiano, e protagonizada pelo ator John Hurt.

A técnica da transcrição é a transferência de um sistema de signos (texto teatral) a outro (filme) onde a criação é permitida desde que se conserve a base da história. Isso é perceptível no filme *A última gravação de Krapp*. O teor da história é o mesmo, com poucas alterações em relação aos elementos que compõem o cenário, iluminação e texto. Essa peça/telepeça é um exemplo do Teatro do Absurdo.

Nesse tipo de teatro que surgiu após a catástrofe da Segunda Guerra Mundial, o homem é representado por uma humanidade fragmentada, destrocada por descrença e ceticismo generalizados.

Martin Esslin (1961) cunhou o termo "teatro do absurdo", baseando-se no sentido dado à palavra "absurdo" por Albert Camus, no ensaio "O mito de Sisifo" de 1942, quando diagnosticou a situação humana como absurda num mundo de crenças destrocadas:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz, o homem sente-se estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo. (CAMUS, 1942, p.18).

Essa tendência teatral busca representar no palco um homem isolado, sem referência espiritual, despojado de valores e certezas, apropriado de uma linguagem cada vez menos natural, por isso, "todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis" (ESSLIN, 1968, p.20).



Assim, de uma reflexão profunda sobre a condição caótica que desafiava o homem do pós-guerra em todos os limites da razão, e da relação do teatro com todas essas variáveis, nasce o "Teatro do Absurdo" com o objetivo de levar o espectador a refletir sobre sua situação existencial através do paradoxal e do absurdo. Para Martin Esslin, autor de um estudo minucioso e fundamental sobre o tema, o teatro do absurdo precisa tornar seu público consciente da posição precária e misteriosa do homem no universo. É um protesto veemente, metafísico e estético.

Quase todas as obras de Beckett suscitam o questionamento do nascer, viver, sofrer e morrer, permeadas ainda por outros aspectos tais como: o vazio existencial, a ausência de horizontes, o silêncio, o tédio, a solidão, a implacabilidade do tempo. Essas questões e outras relacionadas à linguagem metafórica, à memória, ao hábito e à identidade perpassam a dramaturgia de *A última gravação de Krapp* e a sua transcrição fílmica.

Beckett revela nossa condição caótica. Disse ele: "não fui eu que criei o caos, ele está ao nosso redor. Proponho, então, que deixemos o caos entrar, porque ele é verdadeiro" (RUSCHE, citado em OLIVANI, 2008, p.1). Para Beckett, as ações humanas são inúteis e a vida é intolerável, trágica e breve. "Seu trabalho é de aniquilamento ou exaustão". (BERRETINI, 2004, p.14). Esses atributos de apagamento em relação à vida são expressos, nesse monólogo, através de recursos diversos.

Nessa peça, a personagem Krapp, frustrada e solitária, escuta as gravações que fez ao longo de sua vida sobre suas atividades, percepções, conquistas e desejos. No crepúsculo da sua existência, enquanto ouve fragmentos que registrou no passado, ele canta: "Ao findar do dia / A noite se aproxima / Sombras".

O TEMPO EM BECKETT: DESTRUÇÃO E IMPOSSIBILIDADE

Em *A última gravação de Krapp*, Samuel Beckett trabalha a questão temporal de uma forma marcante e impregnada de pessimismo.

O texto assim começa: "tarde da noite no futuro", e durante o decorrer da peça constata-se o confronto entre momentos passados de um pessimista, que alimentava ainda algumas poucas expectativas com o último ato de biografia que se encerra repleta de frustrações. Nesse contexto, sem mais perspectiva de um amanhã, o ontem e hoje, ou seja, passado e presente dialogam o tempo todo perante a fatídica e incômoda hora de fazer um balanço de toda uma vida a qual parece não lhe ter reservado nada de relevante a perpetuar. As roupas e as botas apertadas de Krapp traduzem esse desconforto. O relógio trazido, várias vezes, à cena simboliza aquilo que afigura um dos pontos-chave



do texto: o tempo. É certo que Krapp é velho, entretanto, sua miopia não solucionada pelo uso de óculos e sua audição deficitária parecem servir de metáfora a uma existência eclipsada pela cegueira de não ter enxergado o escoar dos seus dias na ampulheta do tempo e há muito calada frente à surdez de não ter dado ouvidos aos chamados mais intensos da vida, como, por exemplo, o amor.

Em seu ensaio sobre Proust, Beckett afirma que as personagens de Proust são vítimas de uma circunstância e condição predominante: o Tempo, pois não há como fugir das horas e dos dias, nem de manhã nem de noite (BECKETT, 2003. p.11). O fator tempo marca as obras de Beckett de forma explícita quanto à sua natureza destruidora. O tempo interfere na vida e percepções das personagens fazendo delas suas vítimas, comprimindo-as entre o futuro e o passado. Para o autor, a ação do tempo é perversa e não dá trégua.

Em *A última gravação de Krapp*, os tempos passado e presente se imbricam, porque temos em cena, ao mesmo tempo a voz dos depoimentos de Krapp gravados no passado e o Krapp ouvinte no presente, pensando sobre esses acontecimentos de sua vida. Na maior parte da peça, Krapp ouve uma gravação que fez já estando na idade madura, aos 39 anos. Nessa fase, ele cogita ter perdido com seus anos a chance de ser feliz, porém, afirma que não desejaria ter esses anos de volta, isso devido ao fogo que ainda queimava dentro de si. A peça se encerra com a personagem ouvindo justamente isso, imóvel, fixando o olhar no horizonte.

O conflito estabelecido em *A última gravação de Krapp* e em sua transcrição fílmica é o do homem já idoso que se depara com um grave pensamento formulado na idade madura: o de que tendo sido a tenra juventude desperdiçada, estariam aniquilados todos os sonhos de felicidade. Krapp transfere ao leitor/telespectador a angústia como tardia, daquele que precocemente declarou-se vencido pelo tempo. Paira sobre a personagem não o salutar arrependimento que traz a promessa de um recomeço, mas a culpa, passo primeiro para a metanoia mais estéril na ausência da fé e da esperança.

Beckett em seu ensaio sobre Proust diz:

O indivíduo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluído do tempo futuro, indolente, pálido, monocromático, para o recipiente contendo o fluído do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas. (BECKETT, 2003, p.13).

Diante da passividade da personagem, perante a vida, o que fica é um quadro desolador de um Krapp desleixado, amargurado a remoer-se em plena solidão, "dobrado sobre si mesmo num palavroso exercício narcísico" (QUADRIO, 2007, p.1).



HÁBITO E MEMÓRIA

Outro fator recorrente em *A última gravação de Krapp* é o hábito. A única ação a ser destacada, nesse monólogo, é a personagem título escutar as gravações feitas por ele há mais de 30 anos. Em um dos rolos de fita examinados durante a peça/tele peça, o próprio Krapp diz que quarenta por cento de toda a vida consciente é gasta em ações corriqueiras, é quase que mero movimento, ou seja, são atos executados pela força do hábito. É possível perceber que a personagem levou uma vida vacilante. Ao que parece, sua trajetória sempre careceu de ação efetiva. Abstendo-se de assumir as suas escolhas e de ousar em suas decisões, a personagem tomou para si o papel de um autômato. Não é à toa o automatismo da rotina ser trazido à cena. Krapp repete mecanicamente os atos de consultar o relógio, de abrir sua escrivaninha, de caminhar até a ribalta e comer uma banana. O fato de a personagem repetir sempre as mesmas ações com a mesma lentidão e metodologia, transforma o tempo dele no tempo do público.

Para Beckett, o hábito é desprezível e deve ser extirpado da alma humana como possibilidade de redenção. Numa total atitude de rejeição pelos que perpetuam e hierarquizam os hábitos, o autor afirma:

A exortação ao cultivo de um hábito faz tanto sentido quanto à exortação ao cultivo da coriza. [...] Porque a devoção pernicioso ao hábito paralisa nossa atenção, anestesia todas as servas da percepção cuja cooperação não lhe seja absolutamente essencial (BECKETT, 2003, p.18-19).

Para o dramaturgo, o hábito impede o único modo de triunfar sobre o tempo. A ideia que Beckett faz do hábito se configura de maneira bastante explícita nessa peça: Krapp após ouvir as fitas do passado, faz uma reflexão sobre sua vida e constata que sua maneira de ver as coisas, viver e sofrer pouco mudou e observa nisso um agravante: suas manias continuam as mesmas, culminando em um cotidiano que se arrasta, por mais de trinta anos, mergulhado na mesmice solitária e infeliz.

A intriga dessa obra de Beckett surge não de uma peripécia, ou seja, de uma reviravolta, mas a partir dos trechos das gravações estrategicamente costurados pelo autor, e intercalados com os breves comentários e reações da personagem. Todavia, não falta conflito à peça.

Outro aspecto relevante na peça é a questão da memória. Para Beckett, hábito e memória estão ligados um ao outro sendo que, em casos extremos, a memória é acionada pela força do hábito (BECKETT, 2003, p.30). Esse pensamento de Beckett sobre o hábito associado à memória é facilmente aplicável



a essa peça, pois ela traz à cena a história do personagem título condicionado ao hábito de ouvir e gravar fitas sobre suas atividades, suas conquistas e percepções de cada ano de sua vida. Esse ritual acontece, sempre no dia de seu aniversário, onde o velho Krapp grava, em fita de rolo, os eventos vividos no presente ano, e escuta passagens antigas escolhidas aleatoriamente.

Krapp, ao gravar esses depoimentos, procura mantê-los vivos através da memória gravada. O tempo linear dos acontecimentos é negado, visto que a personagem manipula as gravações, ora acelerando a fita, ora retrocedendo-a, comprometendo, assim, a linearidade do texto.

Bergson assevera que não há consciência sem memória. "Se o passado não sobrevivesse no presente, a duração (o tempo vivido) deixaria de existir, haveria apenas instantaneidades" (BERGSON, 1946, p.156).

Bergson (1946, p.108) postula que a mente humana é construída de tal forma que só consegue assimilar o novo após ter esgotado todas as possibilidades de relacioná-lo com o velho. Aí se explica o velho hábito de Krapp de antes de iniciar mais uma gravação, reviver o passado, ouvindo depoimentos registrados em diversas fases de sua vida.

Em seu ensaio intitulado *Proust*, Samuel Beckett examina e descreve as experimentações a respeito da memória que Marcel Proust realizou em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*. Para o autor, existem dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. A memória voluntária é comparada a um álbum de fotografias, cujas lembranças do passado, personificadas em imagens reais estão arquivadas, não se diferencia muito da memória de um sonho, "não tem valor como instrumento de evocação e mostra uma imagem tão distante do real quanto o mito da nossa imaginação" (BECKETT, 2003, p.33-34).

Por meio da memória voluntária, nossa mente desvirtua a realidade, manipula situações, cria ficções, sempre apropria e forja falsas evidências, com o objetivo dar ao nosso organismo às condições da existência. A memória voluntária é submissa ao hábito, e Beckett a define como "testamento do indivíduo", pois é "a memória uniforme da inteligência". O dramaturgo irlandês diz que para Proust, a memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio de si mesmo (BECKETT, 2003, p.32).

A memória involuntária opõe-se ao hábito, é fruto da epifania, escolhe o seu próprio tempo e lugar para se revelar e de acordo com Proust, nesse momento, o passado se apresenta como realmente aconteceu.

Na peça, temos a manifestação da memória voluntária quando Krapp ao repetir o mesmo ritual de gravação de sua vida ano após ano seleciona os melhores momentos para ouvir. Essa memória é seletiva e artificial, pois é construída pela personagem somente com o que lhe convém. A memória voluntária é evidenciada, nessa peça, tanto no processo de gravação como de



escuta, visto que Krapp manipula as passagens que quer ouvir, acelerando ou fazendo a fita retroceder, de maneira que as narrativas não se constroem de forma convencional, não possuem contextos definidos. É como se Beckett quisesse nos mostrar como se processa a memória em nossas lembranças.

O trecho da peça em que surge a presença da memória involuntária ocorre quando Krapp ouve uma fita de quando tinha 39 anos, e nela diz ter tido uma visão totalitária, um momento arrebatador, ou seja, uma espécie de epifania, todavia, essa parte que seria uma revelação ao Krapp de 39 anos, parece não fazer o menor sentido para o velho Krapp que impacientemente avança a fita e se detém a ouvir, demoradamente, outra passagem que lhe remete a um passado significativo, a uma mulher em um barco, provavelmente, a um grande amor.

RENÚNCIA E FRAGMENTAÇÃO DO EU EM *A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP*

Ainda outro aspecto relevante na análise de *A última gravação de Krapp* e em sua transcrição fílmica, é a questão da identidade.

Nessa peça, a personagem título revive o passado, ouvindo depoimentos registrados, nos quais não se reconhece mais. Krapp ouvinte se escuta falando como um outro, observa-se, aí, uma cisão entre escuta e fala, o que é uma característica peculiar de Beckett.

Em Beckett, a totalidade do divórcio entre o "eu" que fala e o que "escuta" é tal que o ouvinte nem mesmo pode estar certo se é ele, de fato, que está falando (KATZ, 1999, p.24).

A cada ano, Krapp é outro, o que gera o desdobramento dos Krapps nos tempos presente e passado, fazendo surgir várias vozes díspares dentro da estrutura monológica, onde o Krapp que aparece em cena (ouvinte) é testemunha da inconstância e do deslocamento de sua identidade. A voz gravada é a materialização desses tempos distintos.

A instrumentalidade do gravador é de fundamental importância, visto que sua função é multifacetar a personagem Krapp e criar, ao mesmo tempo, um paradoxo em torno de sua não identidade.

Para Stuart Hall, o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas (HALL, 2004, p.13). E, para Isabel Cavalcanti, *A última gravação de Krapp* é a expressão de um "eu" instável e que permanentemente se renuncia (CAVALCANTI, 2006, p.68).



O velho Krapp, ao ouvir a fita gravada do Krapp aos 39 anos, escarnece daquilo que foi nessa fase de sua vida, assim como Krapp, nessa fita dos seus 39 anos, escarnece do que foi aos 29: "Acabei de ouvir esse cretinoide por quem me tomava há trinta anos, custa acreditar que eu tinha sido bandalho a tal ponto. Ao menos isso acabou graças a Deus. (Pausa)..." (BECKETT, s.d. p.5).

Nesse monólogo autobiográfico de Krapp, percebe-se a fragmentação do sujeito e um apagamento de corpo, voz e aspirações evidenciando a instabilidade e a multiplicidade do "eu", pois aquilo que para os Krapps mais jovens era importante, para o velho Krapp soa falso e sem sentido.

A AMBIENTAÇÃO: SOLIDÃO E CONTRASTE

A peça *A última gravação de Krapp* é ambientada em um refúgio com ares soturnos. O cenário é a imensa e solitária toca de Krapp, composto por uma mesa com duas gavetas que se abrem para o público, sobre a mesa, um gravador com seu respectivo microfone, algumas caixas de papelão contendo rolos de fitas e uns livros de registro espalhados. O despojamento do cenário e contraste em luz e sombra enfatizam os elementos miméticos do mundo que cercam a personagem e contribuem para o enriquecimento da mensagem.

Segundo Patrice Pavis, o figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) (PAVIS, 2005, p.169). A iluminação e o figurino são aspectos fundamentais na dramaturgia beckettiana. Nessa peça, um foco de luz incide sobre a mesa centralizada no palco, onde fica Krapp, as mediações são tomadas por sombras/escuridão. O figurino da personagem em preto e branco e a divisão entre luz e sombra do palco reforçam a simbologia entre Krapp do passado e o Krapp atual, entre a vida e a morte. "Krapp faz uma divisão maniqueísta do mundo entre luz e sombras" (CAVALCANTI citada em WAJNBERG, 2008, p.1).

Durante a peça, Krapp se ausenta várias vezes da área iluminada e vai às áreas escuras para beber. É na área iluminada que Krapp grava a fita e rememora sua vida, como se a claridade representasse sua memória. A luz, nesse momento, viabiliza a reconstrução, mesmo que impossível, do retorno ao passado. Afinal, Krapp retorna para desmistificar, fragmentar:

A nova iluminação por cima da minha cabeça constitui um grande melhoramento. Com toda esta obscuridade à minha volta sinto-me menos só. (Pausa) Adoro levantar-me para dar uma volta aqui a... (hesita)... Mim (Pausa) Krapp. (BECKETT, s.d p.2)



A REALIDADE DE KRAPP: SILÊNCIO E TRANSITORIEDADE

Beckett utiliza pausas e intervalos como ferramenta de comunicação para expressar a realidade de Krapp. A dramaturgia de Beckett em *A última gravação de Krapp* foi revolucionária no sentido de transpor os limites cênicos convencionais, sua construção vale-se de uma linguagem objetiva e metafórica, importante fator de análise, principalmente, quando associado à marca temporal, pois evidencia o desconforto que é a vida diante da efemeridade das coisas e transitoriedade da vida.

O silêncio vem à cena expresso por uma quantidade pinteriana de pausas, aqui usado como instrumento de comunicação. Beckett usa a linguagem de uma maneira peculiar, a palavra deve estar associada ao silêncio a fim de libertar o indivíduo do desejo de falar. Temos, no autor, a genialidade de "comunicar ao deixar por dizer" (GARCIA, 2008, p.1).

O silêncio e seu jeito metódico de realizar pequenas ações exigem de seu público especial atenção, pois em cada olhar, em cada coçada de barba, em cada hesitação da personagem há uma leitura subliminar que deve ser analisada com cuidado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A última gravação de Krapp é uma história simples que fala da traição que a vida acaba, de uma maneira ou de outra, pregando a todos nós. É diante dessa realidade perturbadora, envolta pela passividade e distrações da vida, que a personagem Krapp se percebe. Essa peça ilustra, em Krapp, a natureza monótona e repetitiva da realidade e a quase impossibilidade de se converter a vida em algo mesmo penoso, apresentando a felicidade como algo difícil de concretizar. Krapp transmite a sensação de que está seguro em seu universo, porém falsamente, pois está preso a seu próprio tempo, sozinho, mergulhado no vício e sem perspectivas. A impossibilidade da volta é evidente e até mesmo um retorno biográfico de si mesmo representa uma tarefa árdua e penosa.

A fragmentação do sujeito e a multiplicidade do eu são marcantes nessa luta entre o tempo pretérito e o presente. Um sujeito fragilizado pelo deslocamento ressurgem na tentativa de trilhar caminhos opostos ao que fora no passado. Krapp nega a si próprio quando nega quem foi. Nessa sequência de negações ele se isola de si próprio, de suas referências e certezas. É o homem isolado como definiu Esslin. Krapp representa o homem que desacredita, que desdenha de si próprio, que se distancia para ser capaz de aniquilar a si mesmo.



REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *A última gravação de Krapp*. In: Teatro de Samuel Beckett. Lisboa: Arcádia. Banco de peças da Universidade do Rio de Janeiro, s.d.

_____. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

BERGSON, Henri. *The creative mind: an introduction to metaphysics*. New York: Citadel Press, 1946.

BERRETINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou*. Rio de Janeiro: Letras, 2006.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

GARCIA, Luciana. A última gravação de Krapp e ato sem palavras 1. *Revista Veja*, s/n., p.1, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guaxima L. Louro. 4.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KATZ, Daniel. *Saying I no more: subjectivity and consciousness in the prose of Samuel Beckett*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

OLIVANI, Augusto. *Beckett criou um novo teatro*. Rio de Janeiro: Da Redação Folha/UOL, jan.2008. p.1.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUADRIO, Miguel Pedro. Voltar atrás para pensar no futuro. *Diário de notícias- Artes*, São Paulo, p.1, 2007.

WAJNBERG, Daniel Schenker. *Reflexões sobre o poeta Beckett*. Rio de Janeiro: Tribuna da imprensa online, 2008. p.1.



O TEMPO E O LUGAR: SINTAXE CUBISTA EM *PEÇA COM REPETIÇÕES*, DE MARTIN CRIMP¹

Maria Luisa Pretto Pereira²

Renilda Mara Florêncio³

RESUMO: Este artigo visa discutir as noções de tempo e espaço em consonância com a sintaxe cubista no texto teatral *Peça com repetições* (1989), de Martin Crimp. O texto tematiza a problemática do anonimato do homem nos grandes centros e assume contornos não realistas ao privilegiar uma estrutura não linear e desdobrar-se em diálogos desconcertantes, repletos de lacunas e repetições. A temática da repetição se instaura a partir do título e se dissemina ao longo da narrativa cênica, constituindo sua tessitura. O jogo de planos espaciais e temporais entra em sintonia com a tendência cubista que traduz as suas representações plásticas através de reiteraões das diversas faces de um mesmo objeto, mostrando a realidade de forma distorcida, transfigurando-se em ficção.

Palavras-chave: Martin Crimp. *Peça com repetições*. Teatro pós-dramático. Cubismo. Tempo. Lugar.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: bisoca45@uol.com.br

³ Mestre em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: renilda_florencio@hotmail.com



*Se opomos a vida ao palco é porque
pressentimos que o palco é um lugar vizinho da
morte, onde todas as liberdades são possíveis.*

Jean Genet

Em meados do século XIX, quando os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles mantinham-se como norteadores das manifestações cênicas, apesar das evidentes tentativas de subversão pelos renovadores da cena, Gustave Flaubert, romancista francês, profetizou: "A arte será alguma coisa situada entre a álgebra e a música." Faltavam dez anos para o início do movimento impressionista e meio século para que Picasso pintasse sua primeira tela cubista *Les Demoiselles D'Avignon*, de 1907. Flaubert já antecipava uma nova concepção do mundo e das artes.

Devido ao desgaste da fórmula da peça bem-feita, que sintetizava os parâmetros da estética aristotélica seguidos pelo drama burguês, novas formas foram idealizadas e desenvolvidas pelos representantes do drama moderno do final do século XIX e primeira metade do século XX: Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht, Artaud e, mais recentemente, Beckett. Identificadas pelos mais diversos rótulos, tais como realismo, simbolismo, expressionismo, teatro épico e teatro do absurdo, as principais manifestações dramáticas foram teorizadas por diversos críticos e entendidas como verdadeiras revoluções do teatro.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi, ao analisar as mais expressivas manifestações do teatro entre 1880 e 1950, propõe ao leitor uma discussão sobre o que nomina de "crise do drama". Ele argumenta que a dramaturgia moderna rompeu com a estrutura tradicional do drama como fora teorizada por Aristóteles e Hegel, dadas as três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática (SZONDI, 2001, p.35-88).

Num estudo traduzido recentemente para o português, sob o título "Teatro pós-dramático", Hans-Thies Lehmann discorre sobre as múltiplas transformações do texto e da cena no teatro contemporâneo. O crítico alemão se apropria do termo "pós-dramático", anteriormente cunhado por Richard Schechner, para referir-se às manifestações do novo teatro, por considerá-lo mais amplo e não estar comprometido com uma determinada época:

O adjetivo "pós-dramático" designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. "Após" o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro "normal": como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia [sic]. Müller qualificou seu texto pós-dramático *Descrição de imagem [Bildbeschreibung]*, como uma "paisagem para além da morte" e como "explosão de uma



lembança numa estrutura dramática moribunda." Pode-se, então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança "em irrupção". (LEHMANN, 2007, p.33-34).

Com a desconstrução das bases aristotélicas e hegelianas, os chamados procedimentos "pós-dramáticos" ganharam ampla visibilidade, levando leitores e espectadores para um "espaço" de referências instáveis, que não podem ser enquadradas dentro de um estilo único, mas como parte de um processo transformador. Segundo Sarrazac (2002, p.65),

Talvez, hoje, se esteja a desenhar uma dramaturgia das passagens: uma dramaturgia do trânsito, que deixaria resvalar algo entre o nosso presente e o nosso futuro, uma *dramaturgia dos limiares* onde todas as eventualidades da nossa vida, reais ou imaginárias, seriam expostas quase em simultâneo para contradizer o insidioso trabalho linear do nosso destino.

Estes e outros postulados teóricos refletem as transformações ocorridas no texto e na cena no teatro contemporâneo, conforme atestam as múltiplas tendências e práticas cênicas singulares que, ao negarem fórmulas, regras e conceitos organicistas, elevam o espaço cênico ao *status* de lugar donde ecoam as mais diversas e inquietantes vozes.

A obra de Martin Crimp no cenário da dramaturgia contemporânea, como um dos seus mais importantes e enigmáticos representantes, insere-se nas posturas vanguardistas que subvertem conceitos e formas já convencionalizadas na dramaturgia.

*Peça com Repetições*³, que estreou no Orange Tree Theatre, Richmond, em 12 de outubro de 1989, está inserida no conjunto de peças publicadas pelo autor que ostentam marcas e traços os quais permitem sua identificação autoral. Nesta peça, a temática crimpiana da solidão humana e do vazio existencial caracteriza seus personagens e emerge no texto transfigurada nas dificuldades e equívocos de comunicação. No primeiro quadro do I ato, Tony tenta convencer Kate e Nick de que Lamine, o vidente, teria o poder de lhe dar respostas e soluções para os seus problemas existenciais. Com o intuito de fazê-los entender tal possibilidade acontecem os diálogos equivocados e descontínuos.

³ As citações do texto *Peça com repetições* foram extraídas da edição mencionada nas referências bibliográficas, e assinaladas apenas pelo número das páginas.



TONY Um homem como este não habita o mundo num sentido material.
Significa que ele consegue ver.
NICK Ver o quê?
KATE Que tudo é possível.
NICK Oh. Certo.
NICK e KATE trocam um olhar.
Claro.
TONY O quê? Acham que eu não seria capaz?
NICK Não seria capaz de quê?
TONY Pensam que eu sou um fraco? Porque eu não sou um fraco.
KATE Não seria capaz de quê?
TONY O quê?
KATE Não seria capaz de quê?
TONY Não seria capaz de lhe telefonar. Porque seria. Faço tenções disso.
NICK Ao sr. Lamine.
TONY Sim. Porque eu não tenho medo.
KATE Medo de quê? De que é que ele tem medo? (p.55).

O vazio que molda a condição humana também se transmuta em diálogos fragmentados, nos quais os personagens demonstram suas inseguranças e incertezas. Lamine, no segundo quadro do I ato, aproveita-se da fragilidade de Tony para manipulá-lo e levá-lo a expor os sentimentos que aprisionava num discurso entrecortado.

TONY } Sinto-me muito –
LAMINE } As pessoas pensam –
TONY Desculpe.
LAMINE Não, não. Continue.
TONY Estava –
LAMINE Não. Por favor, continue.
TONY } Eu queria –
LAMINE } Por favor –
TONY O quê?
LAMINE Por favor continue.
TONY Gostaria de dizer –
LAMINE Tem de continuar. (p.63).

Por fim, a dificuldade na comunicação se faz presente nos múltiplos espaços existentes nos diálogos e que devem ser preenchidos pelo não dito.

TONY Sr. Lamine? – Ah. Ok. (Para KATE) Foram chamá-lo, Sr Lamine? –
Sim, boa noite, eu sou... Então é assim: eu tenho um dos seus cartões aqui comigo e pensei que talvez... – Exactamente. – É isso exactamente. – Bem, quando lhe der mais... – Não, durante o dia eu trabalho. – Sim, sim, à noite estaria bem, muito bem. – Agora? – Bem, sim, acho que sim, posso claro. – Certo. Muito obrigado. – Tenho, tenho. – Está aqui no cartão. – Não certo. Está certíssimo. – Quinze minutos. Quarto andar. Está aqui. – Desculpe? – Certo. Sim, sim. Quero muito. (Desliga) Ele sabia o meu nome. (p. 57).



Tal procedimento discursivo remete a uma nova postura do leitor-espectador e exige deste uma participação na construção de sentido e conseqüentemente no entendimento individual do texto.

Tema recorrente também na obra do grande dramaturgo britânico Harold Pinter, a solidão do homem subjugado ao anonimato das grandes cidades é personificada por todos os personagens, em especial por Tony. Quando pede para Lamine que concretize "a possibilidade de uma outra vida" (p.65), ele vislumbra a eminência de uma nova identidade, no intuito de fugir do vazio aterrador que carrega.

TONY Não preciso de comentários.
 LAMINE Precisa de voltar atrás.
 TONY Sim. Sabendo aquilo que sei agora.
 LAMINE E é isso que quer.
 TONY Foi por isso que eu aqui vim.
 LAMINE Se é isso que quer, não há problema.
 TONY Não há problema.
 LAMINE Não há problema. (p.68).

O rompimento da regra das três unidades dramáticas (tempo/espaço/ação) imprimem ao texto *Peça com repetições* seu caráter experimental, propondo a renovação da linguagem cênica e dramatúrgica a partir de uma nova visão do real, fragmentado, e a exibir diferentes lados simultaneamente, numa decomposição multifacetada cuja essência pode ser encontrado nas manifestações artísticas do movimento cubista.

O cubismo teve suas raízes na obra de Cézanne. Para ele a pintura deveria tratar as formas como se fossem cones, esferas e cilindros. No início do século XX, despontou com muita força, através de Picasso e, posteriormente, Braque que, valendo-se das formas geométricas em suas obras foram mais longe na representação das formas, quebrando os paradigmas convencionais até então vigorantes nas artes.

No entanto, a obra precursora do cubismo coube a Picasso que, após estudar a arte africana e descobrir que o artista negro não pinta ou esculpe de acordo com tendências estéticas, mas com uma liberdade muito maior, desenvolveu uma verdadeira revolução na arte. Com a obra *Les Demoiselles D'Avignon*, o pintor espanhol começa a elaborar a estética cubista que, como vimos, fundamenta-se na destruição da harmonia clássica das figuras e na fragmentação da realidade. Essa obra provocou muitas críticas entre os pares. Seus amigos não a compreenderam e se mostraram indignados. O quadro permaneceu guardado em Bateau-Lavoir até 1916, quando André Salmon expôs pela primeira vez ao público e lhe deu o nome.



De um só golpe, Picasso acabou com o conceito de espaço pictórico imposto no Renascimento, ainda em vigência. Ao decompor a figura e o fundo em planos geométricos, suprimir os sentidos de volume e perspectiva, deformar os corpos e o espaço, Picasso mostrou que a arte podia ser dissociada da realidade, que a forma remete ao conteúdo. Em consonância com as teorias físicas de vanguarda, a figura podia se mostrar, ao mesmo tempo de frente, de perfil e de costas.

Os cubistas procuravam pintar os objetos em suas obras como se estivessem abertos e deixassem ver todos os lados simultaneamente. Esses lados eram representados em forma de planos e não obedeciam a realidade representada.

A analogia estabelecida entre o cubismo e a obra *Peça com Repetições*, de Martin Crimp, é o fato do dramaturgo se valer de vários planos temporais quando os personagens vivem uma história. Esses planos são temporais porque cada um representa uma faceta da história em um determinado tempo/momento que não é antecedente e nem sequente aos planos que lhes são próximos. Esses planos temporais, em seu conjunto, formam um todo. É como se fosse um jogo em que é possibilitado ao espectador trabalhar os diferentes ângulos e as múltiplas perspectivas.

Os locais onde se desenvolve a narrativa são espaços pequenos, mesmo quando se trata do encontro de Tony com a mulher na parada de ônibus, o espaço descrito é limitado. Os espaços do escritório, da casa de Lamine, do próprio quarto em que Tony mora também são limitados. A tal ponto que levam o personagem central a comparar as dificuldades e limitações que encara em sua vida com o espaço estreito, apertado do seu quarto. São metáforas cênicas que demonstram o anseio de Tony por relacionar-se com o outro, mas, ao mesmo tempo, diante deste toma uma postura paradoxal. Ele deseja encontrar-se com o outro, porém não quer despir-se, mostrar-se totalmente.

E o que eu quero dizer é que o próprio quarto em larga medida limita aquilo que eu faço, por causa do tamanho. Porque se eu convidasse alguém – digamos do bar – então seria embaraçoso, dadas as dimensões do quarto que eu teria de ficar sempre muito próximo da outra pessoa. E a pessoa poderia questionar minhas motivações. (p.64).

É com esse tipo de espaço que Martin Crimp trabalha em cada quadro de *Peça com repetições*. Apropria-se de forma surpreendente do palco para expor as contradições entre a personalidade e as circunstâncias, na convicção de que tal exercício mobilizador nos poderá conduzir à alteração dessas mesmas circunstâncias.



Sarrazac alerta para esta concentração do espaço do drama moderno: "Aparentemente, assistimos, hoje, a um estreitamento do espaço do drama. As peças mais recentes desenrolam-se frequentemente num espaço limitado, apartamento, quarto, escritório, espaços privados." (SARRAZAC, 2002, p.84-85).

Crimp trabalha com a desorganização o todo, da sequência e dos resultados previsíveis. Mostra, através das repetições de cenas e vozes, em planos abertos, as pessoas em sua solidão, o vazio interior de cada um, os diálogos desencontrados, as dificuldades de comunicação, o egoísmo, o escárnio, a insensibilidade.

Peça com repetições acontece em um tempo em um lugar determinados como o próprio autor sugere: "O lugar é Londres, mas podia ser qualquer outra cidade. O tempo pode ser adequadamente descrito como presente" (p.43).

Ainda sobre tempo, Lehmann argumenta: "Assim, os tempos são objeto de duplicação, desfiguração, montagem; o tempo real das cenas cotidianas e o tempo heterogêneo das imagens oníricas são entremeados etc." (LEHMANN, 2007, p.298).

Tal qual um pintor cubista, Crimp pinta vários quadros em cada um dos dois atos. O Ato I é composto por 5 quadros e o Ato II, por 3 quadros. No Ato I, os quadros estão assim denominados: 1. O bar; 2. Na casa de Lamine; 3.1 *Bobinas Limitada*: a oficina; 3.2 *Bobinas Limitada*: o escritório de Franky; 4. Uma paragem de autocarro provisória. E, no Ato II: 1. Uma Lavanderia; 2. O Bar; 3. *Bobinas Limitada*: a oficina.

A originalidade dessa peça paira no equilíbrio entre uma situação aparentemente natural e a estranheza que acompanha os encontros dos personagens nos diversos quadros, os diálogos daqueles e o desfecho imprevisível de cada situação.

O próprio título sinaliza essa originalidade, que é completada pela complexidade do próprio texto, no rigor com que as repetições propaladas pelo título surgem e dão lugar à ficção, articulando-a discretamente com a metáfora teatral que a própria idéia de repetição encerra. As múltiplas repetições dão surgimento a uma confusão de planos temporais com finais inesperados.

As cenas que seguem o encontro de Tony com Lawrence Bott (Ato II, quadro 1) parecem indicar o início da história do protagonista. Em seguida, a repetição da cena do bar com um final diferente da similar que a antecedeu, sugerem um novo tipo de resolução. Assim, Tony ausenta-se do presente, transporta-se aos acontecimentos do passado e preocupa-se, quando fala com as pessoas, com os acontecimentos da sua vida futura e da dos outros, frustrando as previsões do leitor-espectador. Para Anna Camati, vários conceitos podem ser construídos e destruídos no decorrer de uma peça,



talvez para deliberadamente frustrar o espectador e deixá-lo entrever que não nos é facultado conhecer a verdade ou o nosso semelhante, uma vez que ninguém consegue distinguir o real do ilusório ou saber quem o outro realmente é, independentemente dos modelos que construímos a seu respeito. (CAMATI, 2006, p.21).

Uma das características fascinantes em *Peça com Repetições* é a habilidade com que Martin Crimp constrói a narrativa tirando partido dramático das possibilidades oferecidas pelo jogo com os planos temporais ricos em ecos e repetições. Estas estratégias são intrínsecas a qualquer gesto compositivo, mas são aqui promovidas a um plano que, ao mesmo tempo, reflete a própria escrita dramática (e a prática teatral) e promove uma imagem do mundo. O jogo dos planos temporais entra em sintonia com a tendência cubista que traduz as suas representações plásticas através das diversas faces ou planos de um mesmo objeto. Este mostra a realidade de sua face distorcida, transfigurando-se em ficção.

Peça com Repetições desenvolve-se através de planos sem uma sequência ou encadeamento linear. Seu desenrolar mostra-se em faces que gradativamente se desdobram trazendo à tona uma visão nova do todo. Esse todo é a própria narrativa construída pelo autor.

Assim como a arte cubista que desdobra a visão de um objeto à demonstração de todas as suas facetas simultaneamente para que o espectador tenha uma percepção tridimensional, Martin Crimp, em *Peça com Repetições*, trabalha com a não linearidade e a sobreposição de planos temporais e repetições múltiplas. Sobre as repetições Lehmann assim se refere:

Mas na nova linguagem teatral a repetição adquire um significado diferente, mesmo oposto: se antes ela servia para a estruturação, para a construção de uma forma, aqui ela serve justamente para a *desestruturação* e *desconstrução* da fábula, do significado e da totalidade formal. [...] Contudo, não há verdadeiramente nenhuma repetição no teatro. Já o momento em que se dá a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de um outro modo. O mesmo repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere o sentido). (LEHMANN, 2007, p.310).

Esses planos são metáforas teatrais que a própria idéia da repetição encerra. Das múltiplas repetições surge uma confusão de planos temporais com uma sequência invertida de acontecimentos. São microcosmos representados em um espaço dentro de um tempo que, apesar das repetições desses microcosmos, sem uma sequência ordenada, eles fazem parte de um macrocosmo que pretende expor a problemática das relações das pessoas, todo o mal estar existencial, nos grandes centros em nossa época.



Essa liberdade de construção do texto dramático é teorizada por Sarrazac: "A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação." (SARRAZAC, 2002, p.64).

Motivado pela necessidade de posse de um cartão de visitas, o assassinato de Tony, quase ao final da peça, confirma a banalização da violência cotidiana, numa sociedade individualista, incrédula, e assume seu caráter simbólico de libertação. Acuado e só, o protagonista tenta desesperadamente fugir do círculo vicioso no qual foi aprisionado e para isso é preciso contar sua história, recontar, repetir-se tal qual o repetitivo trabalho no qual ele é "especialista": rebobinar. Rebobinar seu destino na esperança de mudá-lo, a qualquer preço, mesmo que este tenha que ser pago com a moeda da morte.

REFERÊNCIAS

BARSA. Enciclopédia. Edição 2002. v.1. Abstracionismo.

CAMATI, A. S. O teatro pós-dramático de Martin Crimp. In: RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p.20-21.

CRIMP, Martin. *Peça com repetições: atentados*. Lisboa: Campos das Letras, 2000.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: Pablo Picasso*. São Paulo: Editorial Sol 90, 2006. v.6.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MIRADOR. Enciclopédia Internacional. Edição 1987. v.7. Cubismo.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



POLIFONIA CÊNICA: A LINGUAGEM EM FOCO NA PEÇA *4:48 PSICOSE*, DE SARAH KANE¹

Rosana Aparecida Ribeiro Santos²

Edilete Aparecida Padilha³

RESUMO: A peça *4:48 Psicose* (2000) tem sido abordada frequentemente na perspectiva autobiográfica, numa espécie de projeção da vida da autora. Este trabalho objetiva fazer uma leitura que salienta os diversos níveis de significação e aspectos pós-dramáticos (LEHMANN, 2007; BAKHTIN, 2008; SARRAZAC, 2002) do texto de Sarah Kane que se configura como um tecido múltiplo, veiculando experiências universais que ultrapassam o sofrimento individual. Nessa paisagem textual da mente psicótica, a própria linguagem se torna o foco de atenção. Não há enredo, causalidade, desenvolvimento da ação, nem indicações de personagem ou personagens. Travessões indicam uma mudança do sujeito da enunciação em seis dos vinte e quatro quadros ou fragmentos. Os quadros restantes apresentam textualidades variadas que se configuram em diferentes formatos, até mesmo de poesia concreta na página. As meditações, divagações, recriminações, autoavaliações e explosões líricas que perpassam o texto totalmente fragmentado podem ser lidas como partindo de uma única consciência ou não, sendo possível vislumbrar uma única voz, contraditória ao extremo, ou uma multiplicidade de vozes. As enunciações múltiplas, colagens e referências intertextuais levantam questões sobre a crise da identidade na pós-modernidade (HALL, 2004). Nada é explicitado, não há respostas; assim, forçosamente, haverá diferentes recepções e percepções.

Palavras-chave: Sarah Kane. Teatro pós-dramático. Polifonia. Linguagens do teatro.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: rosanacmc@msn.com

³ Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: lete_belli@hotmail.com



Os textos teatrais de Sarah Kane, *Ruínas*, *O amor de Fedra*, *Purificados*, *Ânsia* e *4h48 Psicose* provocaram intensa polêmica e chocaram, em um primeiro momento, o público londrino por apresentarem uma temática que denota uma urgência em responder ao mundo contemporâneo: a violência da linguagem, estilizada ao extremo, denuncia um universo onde impera a violência das relações sociais e pessoais.

A peça *4h48 Psicose* quase sempre tem sido abordada na perspectiva autobiográfica, numa espécie de projeção da vida da autora, ou seja, a expressão de sentimentos de uma mente depressiva suicida, visto que ela passou por períodos de depressão profunda e acabou se suicidando em 1999, aos 29 anos de idade. Em grande parte das encenações, o texto vem sendo abordado pela perspectiva de um olhar feminino e de uma figura feminina em desequilíbrio mental extremo, numa espécie de projeção a vida da autora, constantemente internada em Instituições Psiquiátricas. No entanto, a experiência desses episódios e os tratamentos médicos aos quais teve de submeter-se formam apenas parte da matéria-prima para a construção de sua quinta e última peça. Neste ensaio, objetiva-se fazer uma outra leitura, salientando os diversos níveis de significação e os aspectos pós-dramáticos do texto de Sarah Kane que se configura como um tecido múltiplo, veiculando experiências universais que ultrapassam o sofrimento individual.

Este trabalho situa Sarah Kane no contexto mais amplo da arte contemporânea que vem se transformando cada vez mais em múltiplos processos de experimentação. O texto *4h48 Psicose* foi apontado pelos críticos como representativo do teatro pós-dramático. O teórico alemão Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, descreve um teatro que rompe com as concepções dramáticas aristotélicas e hegelianas, gerando uma multiplicidade de experimentações estéticas. Ele cria uma terminologia para a análise e discussão dessas novas formas, enfatizando que escolheu o termo pós-dramático por ser mais amplo que pós-moderno:

Então, espera-se que fique claro que o 'pós' aqui não é para ser entendido nem como uma marca de época, nem simplesmente como um cronológico 'após' o drama, um 'esquecer' o passado do drama; é muito mais que uma ruptura, é ir além continuando a manter relações com o drama de diversas maneiras em análises e reminiscências do drama. Para chamar o teatro de 'pós-dramático' envolve sujeitar a relação tradicional do teatro com drama com a desconstrução, e levar em conta as numerosas maneiras nas quais essas relações têm sido reconfiguradas nas práticas artísticas contemporâneas desde a década de 70. (LEHMANN, 2007, p.13).

Escrita em 2000, *4h48 Psicose* é um texto poético que tem parentesco com a poesia lírica, imagista e concretista. É a obra mais experimental da dramaturga britânica que enfoca a depressão psicótica, ou seja, o que se



passa na mente humana quando desaparecem por completo as fronteiras entre a realidade e as diversas formas de imaginação. O suicídio como um dos motivos recorrentes da peça já se configura a partir da paratextualidade do título, *4h48 Psicose*, que remete ao horário em que se registra o maior número de suicídios:

[...]
 Às 4h48
 Quando o desespero me visitar
 Enforco-me
 Ao som da respiração do meu amante
 Não quero morrer
 Fiquei tão deprimida com a consciência da minha mortalidade que
 decidi suicidar-me
 Não quero viver. (KANE, 2001b, p.292).

Pode-se dizer que, em *4h48 Psicose*, as meditações, divagações, recriminações, autoavaliações e explosões líricas se apresentam sem o intermédio de personagens efetivos. O texto pode ser considerado uma paisagem textual da mente psicótica, no qual a própria linguagem se torna o foco de atenção. Não há enredo, causalidade, desenvolvimento da ação, nem indicações de personagem ou personagens. Há travessões que indicam uma mudança do sujeito da enunciação em seis dos vinte e quatro quadros ou fragmentos. Os quadros restantes apresentam textualidades variadas que se configuram em diferentes formatos, muitas vezes como poesia concreta na página. São palavras, números e impressões que se fundem em um discurso não personalizado, que não nos permite identificar exatamente quem fala, e de onde vêm aqueles pensamentos. Não há uma consciência individual explicitamente afirmada, e muito menos um fluxo unilateral de dentro para fora. Na verdade é difícil precisar se há uma consciência ou várias em questão. Há possíveis pacientes e médicos que, em vários momentos, parecem dialogar sobre as posturas que sustentam sobre doença, vida e morte. Um esboço de duas ou múltiplas vozes que não chegam a se fortalecer enquanto tais, sequer recebendo uma denominação que nos possibilite identificá-los como distintas umas das outras, materializam-se na encarnação de pontos de vista diversificados que mantêm uma tensão permanente. Elas se confrontam, medem forças, mas acabam não se concretizando claramente como indivíduos, podendo existir como fragmentos dentro de uma única mente, doentia e esquizofrênica. Pela maneira como Sarah Kane elabora seu texto, até mesmo a própria sexualidade do discurso é ambígua, já que no inglês a maioria dos adjetivos é utilizada para os dois sexos.



O texto, totalmente fragmentado, pode ser lido como uma representação da essência humana em situações extremas, sem ornamentos e máscaras.

[...]
 A sanidade encontra-se no centro da convulsão, onde a loucura é arrasada pela alma dividida.
 Conheço-me.
 Vejo-me.
 [...]
 Gorda
 Escorada
 Expulsa
 o meu corpo descompensado
 o meu corpo voa para longe
 não há maneira de alcançar
 para além do que já alcancei
 vais ter sempre um bocado de mim
 porque tiveste a minha vida nas tuas mãos
 essas mãos brutais [...] (KANE, 2001b, p.320; 326-27).

Em sua introdução às obras completas de Kane, David Greig assevera que cada uma das peças da dramaturga representa uma renovação em termos de temática e linguagem teatral, nas quais ela realiza um mapeamento das "mais escuras e imperdoáveis paisagens interiores: paisagens de violação, de solidão, de poder, de colapso mental e, com extrema clareza, a paisagem do amor" (KANE, 2001a, p.ix).

Em seu artigo, *A perda da realidade na neurose e na psicose*, de 1924, Freud descreveu a psicose como o distúrbio entre o ego e o mundo. Vernon D. Patch, membro da American Psychiatric Association, relaciona a psicose a uma distorção do senso da realidade, a inadequação e a falta de harmonia entre o pensamento e a afetividade. A psicose está associada à depressão, cujo quadro de angústia, medo, tristeza, solidão, desesperança e baixa autoestima são apresentados no texto de Kane de forma poética:

[...]
 Estou triste
 Sinto que não há esperança no futuro e que as coisas
 não podem melhorar
 Estou farta e insatisfeita com tudo
 Sou um completo fracasso como pessoa
 Sou culpada, estou a ser castigada
 Gostava de me matar
 Sabia chorar mas agora estou para além das lágrimas
 Perdi o interesse pelas outras pessoas
 Não consigo tomar decisões [...] (KANE, 2001b, p.290-91).

Muito mais do que elucidar a individualidade psicológica em uma história com começo, meio e fim, Kane expõe, acima de tudo, a experiência do sofrimento



numa grande variedade de formas e sob uma grande variedade de perspectivas que transcende o particular e o individual. As memórias (sentidas como presença atual) agem desconstruindo a noção de passado e presente, bem como a separação entre o eu e o outro, realidade e fantasia.

Se o texto é apresentado ao invés de representado em cena, o sujeito que fala não é necessariamente o sujeito da enunciação; o fluxo verbal não tem por objetivo exprimir o ego ou a individualidade. A linguagem, e não o enunciador se torna o foco de atenção, sendo assim evitada a identificação entre personagem e espectador. O teatro pós-dramático é uma experiência emocional diferente, proporcionando emoção em diferentes perspectivas.

Quando Lehmann (2007, p.247) nos diz que "o *status* do texto do novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. [...] O que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes ou "polílogo", suas considerações críticas nos remetem ao estudo desenvolvido por Bakhtin (já na década de 30), acerca da obra de Dostoiévski, e o consequente desenvolvimento do conceito de polifonia, o qual pressupõe que, no interior da obra, do texto, ressoem vozes equipolentes que – não sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, seja em relação a um organizador externo ou a uma outra voz – relacionam-se em pé de igualdade. O conceito abarca, ainda, dois aspectos fundamentais e que apontam, no nosso entender, para sua aplicação teatral a partir de uma perspectiva estético-ideológica. Na obra polifônica, o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo de matéria e forma:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro "eu para si" infinito e inacabável. (BAKHTIN, 1989, p.194).

Tomando como sustentação as ideias de Bakhtin, em linguística, polifonia é a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. O texto de Sarah Kane pode ser lido como uma colagem sobre o discurso de doenças mentais sem uma identidade particular, incorporando uma série de intertextos que estão sendo discutidos pelos críticos. O aspecto citacional se destaca em diversos quadros, intensificando o aspecto das vozes do inconsciente que emanam dos recessos profundos da mente. As enunciações múltiplas, colagens e referências intertextuais levantam questões sobre a crise da identidade na pós-modernidade (Hall, 2004). Nada é explicitado na peça, não há respostas; assim, forçosamente, haverá diferentes recepções e percepções.



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001a.

_____. 4h48 Psicose. In: _____. *Teatro completo*. Trad. Pedro Marques. Porto: Campo das Letras, 2001b.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MIRALLES, Alberto. *Novos rumos de teatro*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.



A ADAPTAÇÃO CÊNICA DO GRUPO GALPÃO DO TEXTO *UM HOMEM É UM HOMEM*, DE BERTOLT BRECHT¹

Sileide Frazão Turan²

RESUMO: Este estudo, em um primeiro momento, discute as proposições estéticas do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, renovador dos padrões estabelecidos pela teoria aristotélica, e analisa o texto. *Um homem é um homem*, com ênfase na desmontagem da noção da identidade fixa problematizada por Brecht em sua peça. Em um segundo momento, examina o processo da adaptação e ressignificação do texto de Brecht, principalmente a tradução cultural realizada pelo Grupo Galpão, sob a orientação e direção de Paulo José em 2005, partindo de critérios levantados em um documentário em DVD, artigos críticos e documentações da obra deste grupo.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Um homem é um homem. Teatro épico. Grupo Galpão. Adaptação cênica. Tradução cultural.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: sileide@ufpr.br



INTRODUÇÃO

A fala da viúva Leokadia Begbick, no interlúdio da cena 8, sintetiza as ideias principais problematizadas por Brecht na peça *Um homem é um homem*:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém o senhor Bertolt Brecht consegue provar que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado. E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. Com calor humano dele nos aproximamos. E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos que saiba às leis do mundo se conformar e que deixe seu peixe tranquilo nadar. Não importa no que venha a ser transformado para sua nova função estará corretamente adaptado. Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar da noite para o dia, um assassino vulgar. O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam. Como neve sob os pés se derreter. E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam como é perigoso neste mundo viver. (BRECHT, 2005, p.181-182).³

A peça *Um homem é um homem* inaugura o teatro social e o estilo épico de Brecht, incorporando diferentes linguagens que tem parentesco com o teatro de rua, o circo e o cabaré. A montagem e a colagem são usadas em recortes ou quadros sucessivos, e o enfoque temático, baseado na filosofia marxista, aponta para a identidade fluida e múltipla do homem, e para a premissa de que a realidade social altera a consciência individual. A inserção de elementos de distanciamento ou estranhamento tem por objetivo suscitar a reflexão crítica no espectador. A música assume a mesma importância que as palavras e os gestos, sempre oferecendo um contraponto irônico à narrativa cênica que facilita a percepção das contradições tragicômicas da vida. Para Brecht a seriedade da cena não deve sacrificar o humor, visto que o teatro deve ao mesmo tempo instruir e divertir.

A estreia de *Um homem é um homem* como peça experimental ocorreu em 6 de fevereiro de 1931. Brecht fazia projeções com os títulos das cenas que o contra-regra lia em voz alta, também projetava comentários que interrompiam a cena e as letras das canções eram lidas nas telas. Para experimentar uma atitude nova no teatro, Brecht convidou o público a fumar durante o espetáculo. A peça causou escândalo e teve de sair de cartaz depois de cinco sessões.

³ Todas as citações da peça de Brecht, *Um homem é um homem*, que serão assinaladas apenas pelo número das páginas, são da tradução de Fernando Peixoto, publicada no volume 2 da coleção *Bertolt Brecht. Teatro completo*, referência que consta da bibliografia.



O TEATRO ÉPICO OU DIALÉTICO DE BERTOLT BRECHT

Teatrólogo moderno, poeta, escritor, dramaturgo, diretor, ator, músico e teórico, Bertolt Brecht, um dos grandes nomes do teatro no ocidente, introduziu as mais profundas transformações nas artes cênicas do século XX. Sua obra inclui peças de teatro, registros teóricos sobre sua prática teatral, poemas e outros escritos sobre a história, a política e a sociedade. Todo esse conjunto de produções expressa sua contemporaneidade.

Brecht sintetiza sua concepção de teatro épico ou dialético no *Pequeno organon para o teatro* (BRECHT, 2005, p.125-166)⁴, expressão teórica de sua maturidade artística. O dramaturgo desejava um espectador reflexivo e pensante, um observador atento e crítico; ele exigia do seu público uma tomada de posição em relação à ação que se desenrola no palco. Outro elemento importante é a fábula (influência do modelo do teatro clássico chinês). Para Brecht, a história narrada desenvolve-se em saltos, retrocessos e contradições. Afirma que tal teatro não precisaria emigrar do reino do agradável, convertendo-se em mero órgão de publicidade. Sem perder seu caráter didático-político, deveria continuar plenamente teatro e, enquanto tal, divertir o público.

Em sua linguagem pré-surrealista, o teatro épico possui elementos expressionistas em sua composição, principalmente a linguagem exacerbada. Estes recursos provocam "estranhamento" e este estranhamento promove o "distanciamento" que conduz à reflexão. Brecht admite a emoção, desde que elevada ao raciocínio e ao conhecimento, e utiliza a teoria do *Verfremdungseffekt*, o efeito V, isto é, o uso de técnicas antiilusionistas no palco para lembrar a plateia de que ela está observando uma representação da realidade e não, a própria realidade.

A inauguração do teatro social (que também é político e popular) e do estilo épico acontece quando Brecht escreve *Um homem é um homem* (Mann ist Mann), entre 1924 e 1925. A peça estreou em Darmstadt, em 1926, e foi reescrita quatro vezes. É um texto que nunca se esgota; é uma obra que tem a dizer e que só pode dizer se a deixarmos falar. É uma forma de teatro que se opõe ao aristotélico, uma fusão de diversos gêneros teatrais: o expressionismo alemão misturado aos *sketches* do teatro de variedades de Karl Valentin, com quem Brecht trabalhara nos anos vinte, paródias do teatro clássico, entre outros. O recurso do *Verfremdungseffekt*, sintetizado por Brecht, objetiva proporcionar o devido distanciamento crítico ao espectador em relação ao espetáculo, por meio

⁴ As especificidades sobre o teatro épico de Brecht desenvolvidas nesta parte foram pesquisadas no artigo do dramaturgo mencionado no texto.



de recursos cênicos como canções, *slogans*, cartazes, música, trechos de filmes e constantes interrupções da ação dramática.

Ao ler os livros de Karl Marx, Brecht formou a base ideológica para seu "teatro épico". Passou, então, a introduzir em seus textos referências sobre o capitalismo, retratando as injustiças capitalistas como não naturais e como complexidades sócio-econômicas construídas pelo ser humano.

Em 1933, Adolf Hitler derruba a República de Weimar, assume o poder e Brecht é obrigado a deixar a Alemanha para evitar a perseguição nazista. Segue então para Viena, Praga, Zurique, Noruega, Dinamarca, Rússia e acaba como refugiado nos Estados Unidos. Este exílio acaba em 1947, quando Brecht volta para a Alemanha Oriental, agora como um autor reconhecido e respeitado.

A experiência da guerra de 1914-1918 e a da frustrada revolução espartaquista foram fundamentais para constituírem o primeiro encontro concreto com dois dos temas centrais da obra de Brecht: a guerra e a revolução, pois, ao estagiar no hospital de Augsburg, o autor conheceu intimamente a violência do homem, a putrefação dos cadáveres e a morte enquanto uma realidade material. Suas posições de esquerdista revolucionário permanecem soterradas pela história, mas seu teatro cada vez mais se apresenta como uma referência obrigatória, pois na sua dramaturgia e encenação teatral, Brecht confirmou sua abordagem revolucionária, apresentando um teatro que desperta a consciência do espectador, e impulsiona a tomada de decisões e o agir.

A PROBLEMATIZAÇÃO DA NOÇÃO DA IDENTIDADE FIXA EM *UM HOMEM É UM HOMEM*

Diversos críticos afirmam que na contemporaneidade a cultura da mídia foi responsável pela implosão da identidade e fragmentação do sujeito por conta de um modo de experiência fragmentado, desconexo e descontínuo (KELLNER, 2001, p.298). Outros, como Stuart Hall (2006, p.12 e 13), problematizam a própria noção da identidade fixa, essencial ou permanente, argumentando que ela é um mito, um construto cultural e uma ilusão.

Nos anos 1920, Brecht questionou a identidade fixa em *Um homem é um homem*, peça que introduziu o dramaturgo na cena teatral alemã. Galy Gay é um representante da mutação da identidade fixa e estável defendida pelos teóricos do Iluminismo para a identidade aberta, contraditória, fragmentada e inacabada do sujeito pós-moderno (HALL, 2006, p.46). Nesta comédia, escrita entre 1924 e 1953, o dramaturgo utiliza pela primeira vez as canções e os



comentários dirigidos diretamente ao público, característica que marcará muitas de suas peças posteriores.

Brecht sempre atualizava seus textos. As quatro versões do texto (1920, 1929, 1938 e 1953) expressam as reações do dramaturgo em relação às profundas transformações ocorridas no século XX: a decadência da República de Weimar e os anos 20; o fortalecimento do nazismo e o seu exílio; o final da 2ª Guerra: a destruição da Alemanha, sua divisão e o muro de Berlim. No texto, pode-se perceber um forte elemento: a sátira política. O objetivo de Brecht era desconstruir velhos padrões para criar uma forma teatral capaz de sublinhar os conflitos coletivos, minimizando a importância do indivíduo na sociedade.

A DESMONTAGEM E REMONTAGEM DA IDENTIDADE EM *UM HOMEM É UM HOMEM*

A peça sustenta a possibilidade de desmontagem e remontagem do caráter do indivíduo, mostrando que todo homem é corruptível e que tudo depende das circunstâncias. Galy Gay era um homem comum, trabalhador assalariado (estivador), que não sabe dizer não. As artimanhas de três soldados são suficientes para transformá-lo em uma máquina de guerra.

Galy Gay se assemelha a Rúben, o filho primogênito de Jacó. Jacó disse que Rúben era "impetuoso como a água" (Gn 49:4). A água é moldada pela vasilha em que está, assim Galy Gay assume identidades diferentes de acordo com as circunstâncias. Também pode ser comparado com as massas de indivíduos que diante de uma propaganda televisiva bem elaborada, dirigem-se às lojas de departamentos e compram um bem que não se constitui numa necessidade imediata.

Na cena de abertura, Galy Gay vive em segurança dentro de sua casa com uma esposa dedicada. Do lado de fora, estão "mulheres assanhadas" e "perigosos soldados", a situação é de conflito. Sai de casa para comprar um peixe pequeno, um "belo linguado", porém, como não sabe dizer "não" (p.180), quase quatro horas depois, acaba comprando um pepino porque se envolve com uma manipuladora viúva. Ao ser abordado por três soldados foi corrompido, ambicionando o lucro que teria com as propostas oferecidas. Uria diz a Poly: "Antes que o sol se ponha sete vezes, esse homem deverá ser um outro homem" (p.181). Temos, aqui, um paralelo com a linguagem bíblica. Envolve a narração em um "contexto mágico", profético, relacionando os acontecimentos atuais como repetição de outros anteriores, como o episódio em que Jesus disse a Pedro: "Antes que o galo cante, tu me negaras três vezes" (Mt 26: 34). O texto



adverte que um homem é igual a outro homem. O homem não escapa de sua condição humana.

Na cena dois, quatro soldados depois de roubarem a caixa de esmolas do Pagode do Deus Amarelo, decidem esconder um deles dentro de uma liteira para não serem descobertos. O senhor Wang encontra o soldado escondido que, por estar embriagado, geme. Wang diz: "Logo vi que devia ser um homem branco, quando vi a liteira assim tão suja" (p.168) e, "Já que é soldado, inteligência é que não deve ter" (168). Percebe-se facilmente o preconceito. Mais adiante ele diz: "Já que o dinheiro sumiu, de que adianta justiça?" (p.168) A incredulidade na justiça é evidente.

Na cena três, o sargento Fairchild advertiu que se na revista da tropa os soldados aparecessem sem o quarto homem, "teria sido melhor que se tivessem fuzilado sumariamente, um ao outro, no ventre materno" (p.155). Os três soldados estavam desesperados porque antes do toque de chamada tinham que comparecer quatro soldados para não serem jogados nos sombrios calabouços de Kilkoa e não irem para o muro de fuzilamento. Aqui começa a corrupção de Galy Gay através de discurso elogioso e oferecimento de recompensa como: primeiramente um charuto, "a honrosa vestimenta do grande Exército britânico", mais cinco caixas de charutos de segunda e oito garrafas de cerveja, arroz, peixe seco e rede. Ele barganha na negociação. Pede maior quantidade de charutos e garrafas de bebida.

Na cena oito, visando lucros, Galy Gay perde seu bom nome porque aceita ser o falso dono de um falso elefante que foi vendido como verdadeiro, em um leilão falso, enganando o falso comprador. A corrupção do ser humano é demonstrada. Vemos pessoas se corrompendo por muito pouco. A viúva Begbick, para conseguir ajuda para desmontar a cantina, convida Galy Gay para ser sócio de um negócio inexistente.

No final da peça, Galy Gay é algemado pelos soldados que o enfiam num buraco, deixando somente sua cabeça de fora. Temendo pela vida ao enfrentar a falsa corte marcial, Galy Gay nega sua identidade raspando a barba (p.193) e desligando-se do elo que o ligava ao "homem do passado".

A ADAPTAÇÃO CÊNICA DO GRUPO GALPÃO DO TEXTO

UM HOMEM É UM HOMEM

Segundo Patrice Pavis (2008, p.10), o termo adaptação pode ter vários sentidos. Um dos sentidos refere-se ao trabalho dramaturgico realizado pelo encenador e sua equipe, a partir do texto destinado a ser encenado. O crítico



francês argumenta que todas as manobras textuais imagináveis são permitidas na transformação do texto dramático em roteiro cênico:

[...] cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (cf. as adaptações brechtianas [*Bearbeitungen*] de Shakespeare, Molière e Sófocles, e as traduções de Heiner Müller como a de Prometeu). Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. (PAVIS, 1999, p.10).

Pavis também explicita que o termo "adaptação" é frequentemente empregado no sentido de tradução ou de transposição:

Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação. A releitura dos clássicos – concentração, nova tradução, acréscimos de textos externos, novas interpretações – é também uma adaptação, assim como a operação que consiste em traduzir um texto estrangeiro, adaptando-o ao contexto cultural e linguístico de sua língua de chegada. (PAVIS, 1999, p.11).

Há mais de quarenta anos, desde 1963, Paulo José intencionava montar *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht. Estava no Rio e pediu a Mário da Silva que fizesse a versão brasileira do texto a partir de uma primeira adaptação que ele havia feito anteriormente utilizando a tradução francesa de Geneviève – Serreau e Benno Besson e a inglesa de Eric-Bentley. Com esses textos e o original alemão, eles faziam as alterações que davam outros matizes a tradução.

Paulo José argumenta que foram semanas que lhe valeram por um curso completo sobre as técnicas de Brecht na construção de seus textos; a variedade de linguagens, do erudito ao chulo, a linguagem cartoral, acadêmica, a linguagem bíblica, a fala professoral, as citações e paródias de autores alemães, as réplicas afiadas do *vaudeville* teatro de cabaré, mais os temperos do linguajar grosseiro. Foi a melhor forma de entender suas técnicas e seus objetivos no novo teatro que nascia, o épico (JOSÉ, 2007, p.8).

Mas, naquele ano, o projeto não se concretizou. Depois de passados quarenta anos, Paulo José foi convidado para dirigir *Um homem é um homem* pelo Grupo Galpão, "O novo espetáculo deveria sair das salas de teatro e ganhar a rua, quadras esportivas, praças, circos e pavilhões. Um modelo que estava na origem do Grupo Galpão, que há 23 anos começava sua atividade com a peça de Brecht, *A alma boa de Setsuan*" (JOSÉ, 2007, p.8 e 9). Para a



nova adaptação de *Um homem é um homem*, foram usadas diversas edições alemãs e traduções nas línguas inglesa, francesa, portuguesa e castelhana, mas o texto-fonte principal foi a tradução de Fernando Peixoto.

O Grupo Galpão formado em 1982, com vinte e sete anos de experiência teatral, reconhecido tanto no Brasil como no exterior com considerável repercussão crítica. O Galpão representou em aproximadamente 150 cidades de 16 países, recebendo numerosos prêmios nas Américas e na Europa. A versão mineira de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, ganhou mais de 40 condecorações no Brasil e foi encenada 27 vezes no estrangeiro. Em 1999, venceu o concurso de Melhor Espetáculo no Festival Internacional de Teatro, em Santo Antônio do Texas, nos Estados Unidos, e, no ano seguinte, apresentou-se no recém restaurado Globe Theatre, em Londres (ALVES; NOE, 2006, p.19).

Sobre a importância do Grupo Galpão para o teatro brasileiro pode-se afirmar que este grupo possui marca, linguagem e estilo próprio que caracterizam uma inovação no campo teatral brasileiro (ALVES; NOE, 2006, p.24).

O Grupo recorre a artefatos que vão desde instrumentos musicais, apitos, faixas e pernas-de-pau, acrescentados de recursos, movimentos e técnicas circenses. A música é muito bem interpretada, marca das apresentações do grupo, movimentando o espetáculo e assume a mesma importância que as palavras e os gestos: a função principal das canções é o corte narrativo; o comentário musical separa uma cena da outra e assume uma função crítica, destacando a linguagem teatral que desenvolve o virtuosismo.

Como já mencionamos anteriormente, Brecht publicou diversas versões da peça *Um homem é um homem* que expressam a maneira como o autor reagiu às profundas transformações ocorridas no século XX. As diversas alterações do texto feitas pelo dramaturgo alemão foram determinantes para a decisão do Grupo Galpão de fazer uma adaptação livre da peça, visto que na história da humanidade sempre surgem momentos em que a transcontextualização de um clássico é válida. O diretor Paulo José, convidado pelo Grupo Galpão para adaptar e dirigir a peça, na desconstrução e reescritura do texto de partida, optou por sintetizar a ação e modificar parcialmente o enredo para atender as exigências da contemporaneidade. Enquanto Brecht ambienta a obra em um acampamento das tropas britânicas numa cidade imaginária da Índia Colonial, a nova versão efetua a transposição temporal para a cidade de Dagbá (anagrama de Bagdá), e a guerra pacificadora inglesa é substituída pela guerra preventiva de Bush e Blair

A montagem de *Um homem é um homem*, apresentada pelo Grupo Galpão, alterou o texto de partida movida pela necessidade de ressignificar e recontextualizar a cena, aproximando o clima do espetáculo ao espectador de hoje.



CONCLUSÃO

O estilo de representação da peça *Um homem é um homem* instiga diretamente o público, escancarando a brecha da "quarta parede", o que Brecht denomina "distanciamento". O espectador deve estar consciente de que está no teatro e não espiando um "pedaço de vida real" graças à transparência da "quarta parede" (parede imaginária que separa o palco da plateia). Isso não significa novidade, apenas a recolocação no lugar do que sempre fizera parte da natureza do teatro: não ignorar a plateia e estabelecer com ela uma relação viva, atual e diferente a cada apresentação.

O teatro de Brecht lança luz sobre a nossa realidade, nos ajuda a enxergar melhor o mundo, propondo uma nova moral, superando preconceitos, novas relações entre os homens, destruindo mitos, e inaugurando novos costumes. É um teatro que enfoca a possibilidade de mudança, a identidade fluida e múltipla do homem com destaque para a premissa de que a realidade social altera a consciência individual.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida: Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília-DF, 1969. Mt. 26:34; Gên. 49:4.

ALVES, Junia; NOE, Márcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

BRECHT, Bertolt. Pequeno órganon para o teatro. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.125-166.

_____. *Um homem é um homem*. Trad. Fernando Peixoto. In: _____. *Bertolt Brecht: teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.145-218. v.2.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOSÉ, Paulo. Introdução ao texto. In: BRECHT, Bertolt. *Um homem é um homem*. Trad. Fernando Peixoto; Adaptação Paulo José. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007. p.9-18.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.



DIÁRIOS, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DIALÓGICA EM *THE HEROIN DIARIES*, DE NIKKI SIXX¹

Julián Bargeño²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é levantar e analisar os métodos pouco convencionais de comunicação, intertextualidade e intermedialidade usados em *The Heroin Diaries*, do músico norte-americano Nikki Sixx, a partir de estudos sobre autobiografia e memória (Phillipe Lejeune) e da estética do efeito (Wolfgang Iser). Criado sob parâmetros pouco convencionais, o texto apresenta-se, inicialmente, como um diário íntimo. Uma vez em contato com a obra, porém, percebem-se interferências de extratextos e paratextos que incluem formas artísticas paralelas como música, artes plásticas, espetáculos e instalações virtuais, criando assim uma fusão peculiar com os textos memorialísticos da obra. Ao formar uma teia de informações textuais-visuais-interativas, *The Heroin Diaries* amplia suas possibilidades de recepção intermediária, ao exigir o olhar atento e colaborativo de leitores participantes, em um diálogo múltiplo, contínuo e inevitável, recriando, assim, conceitos sobre a natureza da escrita memorialística.

Palavras-chave: Diários. Intermedialidade. Intertextualidade. Recepção.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: julianbarg@yahoo.com



INTRODUÇÃO

Dentre os mais variados gêneros literários, mesclado à variedade de possibilidades e formatos, alternando períodos de auge e decadência, o diário íntimo – ou simplesmente "diário" – merece exame detalhado. Seria uma tarefa extremamente árdua – senão impossível – tentar resgatar o nascimento dessa escrita "invisível", muitas vezes não compartilhada, tão particular e individual. Diferentemente de outros formatos já reconhecidos, o diário não exige um autor "literário", um escritor hábil e experiente. Não exige tampouco um linguajar específico, não impõe estilos a respeitar, nem regras sobre começo e conclusão, pois aceita reticências tanto na primeira como na última linha. Através dos tempos, o diário íntimo vem sobrevivendo às mudanças que ocorrem à sua volta. Caracterizado, a princípio, como uma escrita solitária – na grande maioria dos casos, apenas o próprio autor tem acesso ao texto, seu companheiro presente e fiel –, o diário íntimo, na atualidade, revela-se multifacetado em suas novas possibilidades: a natureza do formato não morre, mas novas características modificam sua estrutura.

Com o desenvolvimento da tecnologia houve uma ampliação de horizontes e possibilidades, em velocidade nunca antes vista: se em determinado momento os diários eram privados, logo começaram a ser publicados; se antes apenas poderiam ser escritos ou digitados em papel, mais tarde passaram aos editores eletrônicos, possibilitando um armazenamento que dispensa a forma física. Com o aparecimento da internet, os diários foram submetidos a uma prova de resistência e, ao modificarem-se os formatos, modificou-se também a recepção do diário: surge então um público que não mais o recebe passivamente, mas pode – e isto lhe é exigido – participar desse texto que se renova a cada minuto, com ajuda exterior e interação variada, mesclando as mais diversas formas de comunicação. A escrita diarística teve a capacidade de transformar-se, saltando de suporte em suporte, como adquiriu a habilidade de dialogar com outros textos. Grande parte dos diários atuais mostram uma espécie de "multiconvívio" com outras formas de expressão. Não é raro o texto escrito ser complementado por várias vozes – artes plásticas, cinema, vídeos caseiros, quadrinhos, web sites, portais de relacionamento, música, instalações e todo tipo de "intromissões", que terminam por contribuir para o resultado final. Assim forma-se o diário atual: múltiplo, mutante, plural. O diário analisado neste trabalho – *The Heroin Diaries*, de Nikki Sixx – pode ser considerado um caso exemplar de obras multifacetadas atuais.



THE HEROIN DIARIES

Nikki Sixx, músico norte-americano, baixista e principal compositor do grupo Mötley Crüe, é natural da Califórnia, sendo um dos mais bem-sucedidos profissionais do show business e do ramo musical não apenas nos Estados Unidos, mas em diversos outros países adeptos do estilo de rock pesado característico do grupo. Além do Mötley Crüe, Sixx participou como fundador de outros projetos musicais, como os grupos London, 58, Brides of Destruction e Sixx: A.M., este último criado com o propósito de dialogar com a publicação de *The Heroin Diaries*, como trilha sonora que acompanha a publicação do diário. Como veremos mais tarde, este lançamento musical não será a única obra que circunda *The Heroin Diaries*, claramente o centro e a motivação para várias outras interações e diálogos constantes entre diferentes mídias. O que a princípio pode parecer um diário tradicional logo se revela uma construção sobre si mesma, criando e alavancando novas possibilidades que se completam, em uma inovação do formato tão familiar que é o diário íntimo.

The Heroin Diaries foi publicado em 2007, vinte e um anos após o início de sua escrita. A primeira entrada, datada de 25 de dezembro de 1986, é o início do relato de um processo de degradação de seu autor. No dia de Natal desse ano o músico, apesar de ter conquistado com muita luta a fama e a fortuna, revela-se solitário e psicologicamente alterado devido particularmente ao vício em heroína, que já vinha se instalando há algum tempo em sua vida. Ao longo do diário – que tem a exata duração de um ano, com a última entrada no dia 25 de dezembro do ano seguinte – o foco principal é justamente a relação do autor com o vício, em um caminho que vai culminar, quase um ano depois, na morte clínica do músico.

Apesar de se evidenciarem mais tarde muitas questões dissonantes entre *The heroin diaries* e outros diários íntimos, podemos perceber aqui um primeiro ponto em comum entre a obra e o formato tradicional, pois a essência do diário permanece intacta no que diz respeito à sua natureza, à maneira como muitas vezes este é finalizado e em relação à sua função nesse processo. Como afirma Philippe Lejeune, "talvez o diário, como antigamente a religião, ajude às vezes a ter uma 'boa morte'." (LEJEUNE, 2008, p.279). Esse ponto culminante da obra e da vida do autor dá origem, então, à primeira de várias tentativas de Sixx de abandonar o vício.

Outros pontos amplamente abordados durante *The Heroin Diaries* são diretamente ligados aos universos do vício e da arte, estes não podendo ser, em nenhum momento, separados por uma linha visível, pois, no caso de Nikki Sixx, não havia a existência de um sem o outro: sua vida se restringia a essa mescla destrutiva. Teremos então passagens que refletem o processo de gravação



de um álbum, preparativos e concretização de uma turnê musical, tráfico de drogas, suborno de policiais, sexo, depressão, alucinações, tentativa e falha repetidas de livrar-se do vício, assim como uma visão detalhada de relacionamentos pessoais e profissionais em meio a uma realidade alterada.

O DIÁRIO ESCRITO

Ao analisarmos o que seria o diário escrito em contraste com seu formato publicado, perceberemos, em *The Heroin Diaries*, um grande abismo entre o texto original e o texto³ final. Entre os vinte anos que se passaram desde o fim de sua escrita até sua publicação, muitas mudanças ocorreram de forma a possibilitar que um texto tradicional, autossuficiente em suas palavras, passasse a contar com extratextos e paratextos que terminaram por enriquecê-lo, permitindo uma leitura múltipla e desenvolvida por diversas outras informações, maximizando assim a experiência e a recepção da realidade abordada no diário. Não se deve deixar de constatar, porém, o fato de que a opção por seguir tal caminho dependeu, neste caso, de seu autor. Dessa forma, refletiu-se assim uma mentalidade e abordagem amplas, características de uma arte que se desenvolve e aceita "intromissões", tanto do próprio autor como de um leitor-contribuinte.

Se considerarmos apenas o texto escrito entre 1986 e 1987 – e temporariamente esquecermos o texto final que chegou às nossas mãos –, nos encontraremos com um diário tradicional. Escrito em hotéis, ruas e casas de traficantes, dentre os mais variados lugares, as palavras que viriam a dar origem à publicação foram registradas de forma simples e comum: com o uso de lápis ou caneta sobre cadernos ou papéis soltos, que mais tarde foram reunidos em ordem cronológica. Suas entradas também seguem o padrão tradicional: cada nova entrada apresenta informações básicas de forma a situar o autor dentro do contexto em que este se encontra no momento da escrita. Dessa forma, o leitor é inserido no mundo particular de Sixx, compartilhando mais proximamente suas experiências. Temos então o dia, mês e ano seguidos do local e hora do dia em que cada passagem foi escrita. Frequentemente, a inclusão de diversas entradas no mesmo dia reflete a influência direta das drogas na escrita do autor, alterando a maneira como uma mesma questão é

³ Usaremos o termo "texto" de forma ampla neste trabalho, não restringindo seu significado apenas a um texto literário em forma de escrita, mas considerando que outras artes também produzem seus textos correspondentes.



vivenciada antes e depois da aplicação de heroína. Estas características essenciais sobre a natureza de cada entrada poderiam ser consideradas o elo principal que mantém *The Heroin Diaries* dentro do gênero do diário íntimo. Segundo Lejeune, "a base do diário é a data. [...] Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta" (LEJEUNE, 2008, p.260). O diário de Nikki Sixx, enquanto narrativa escrita, antes de sua publicação, mantinha-se dentro de um padrão tradicional que só viria a ser quebrado ao transformar-se em diário publicado, tornando-se então uma obra multifuncional ao agregar outras formas de expressão que se maximizam mutuamente.

O DIÁRIO PUBLICADO

Entre os anos de 1987 e 2005, os diários de Nikki Sixx ficaram abandonados e praticamente esquecidos, pois, para o autor, o processo de desintoxicação, o contato com seus escritos traria lembranças de um período que desejava esquecer. Dezoito anos após concluir o diário e já livre dos fantasmas da heroína, o autor decide-se a recuperar os textos e passa a idealizar o que viria a ser a publicação de *The Heroin Diaries*. A nova obra deveria ser uma combinação de diversas formas de expressão, incluindo artes plásticas, quadrinhos, música, shows e vídeo clipes inteiramente dedicados ao diário, além de dois *web sites* exclusivos para a divulgação do livro e para estabelecer interação entre os fãs e o autor. O diário de Sixx agora deixaria de ser um texto único, literário, para transformar-se em uma obra multimídia, um grupo vasto de possibilidades que terminariam por compor a obra final. Ao modificar-se a natureza da leitura do diário, modifica-se também a relação entre leitor e texto, em que o primeiro maximiza sua experiência e proximidade com o segundo. Como afirma Wolfgang Iser, "ler não é uma 'internalização' direta, pois não é um processo de mão única [...] o processo de leitura é uma interação dinâmica entre texto e leitor" (ISER, 1980, p.107, tradução livre).⁴

Antes mesmo de serem agregadas novas artes ao diário, que viria a se tornar uma instalação interativa, a própria publicação do livro revela-se inovadora se considerarmos a maneira como se publicavam diários até então. Se compararmos apenas o livro *The Heroin Diaries* – sem ainda abordar suas futuras inovações intermediáticas – com diários e memórias consagradas como

⁴ No original: "Reading is not a direct 'internalization', because it is not a one-way process [...] the reading process [is] a dynamic interaction between text and reader."



*O diário de Anne Frank*⁵ e *Paris é uma festa*⁶, é possível perceber uma quebra com os padrões estabelecidos e com a expectativa do leitor diante da forma de expressão que poderia esperar de um diário íntimo.

Assemelhando-se a um romance, o índice de *The Heroin Diaries* apresenta divisão em capítulos, separados mês a mês, cada um com o devido título em forma de manchete, facilitando a compreensão e visualização do andamento do texto. O leitor, assim, cria uma relação temporal entre o que lhe resta ler e vivencia o passar do tempo de forma mais "palpável", acompanhando o autor em sua trajetória. Em uma clara alusão ao formato de séries televisivas e realities-show, logo abaixo do título de cada capítulo há um pequeno subtítulo com a função de resumir ou antecipar os acontecimentos futuros, no dia-a-dia do músico. Esta técnica, muito habitual em obras *pop*, tem o poder de manter o espectador em um estado de tensão psicológica e interesse que o impelem a descobrir o que o espera⁷. O leitor, assim, parece reagir à estrutura da publicação como reagiria a um programa de TV, que o mantém curioso enquanto espera pelo fim dos comerciais: veremos que no diário de Sixx, apesar de não haver comerciais propriamente ditos, outras formas de intromissão ocorrerão, valorizando as sensações de alívio e tensão propostas quase que subliminarmente pela obra.

O formato visual de *The Heroin Diaries* também é coerente com o mundo que pretende espelhar. Ao invés de um livro comum – ou tradicional –, a publicação é construída e elaborada de modo a ambientar o leitor em uma atmosfera coerente com as situações descritas na narrativa. Agregam-se ao texto escrito – criando um novo texto composto de diversos tipos e métodos de expressão –, ilustrações, montagens visuais e tipologia específica. Fotos do autor e de outras estrelas do rock consumindo drogas contribuem para sugerir um universo que não deve ser negligenciado em momento algum. O diário de Nikki Sixx, com a contribuição de diversos outros formatos e estruturas, não permite ao leitor esquecer que o assunto principal jamais deve ser deixado de lado, mesmo quando é aparentemente relegado a um segundo plano.

⁵ Diário escrito entre entre 12 de junho de 1942 e 1 de agosto de 1944 durante a Segunda Guerra Mundial por Anne Frank, 13 anos de idade, enquanto esta permanecia escondida com sua família e outros judeus em Amsterdam durante a ocupação Nazista na Holanda. O diário foi publicado em 1947 pelo pai de Anne, após a morte da autora em 1945.

⁶ Memórias do escritor Ernest Hemingway da época em que iniciava sua carreira na década de 1920 em Paris. A obra reflete a vida de Hemingway em meio a figuras importantes das artes como Ezra Pound, F. Scott Fitzgerald, Ford Madox Ford, Hilaire Belloc, Pascin, John Dos Passos, James Joyce e Gertrude Stein, além da vida do escritor com sua então esposa Hadley. O livro foi publicado em 1964, quatro anos após a morte de Hemingway, por sua quarta esposa, Mary Hemingway.

⁷ Um exemplo relevante seria o subtítulo abaixo do capítulo março de 1987: "O sangue estava jorrando por todo o armário... E eu estava enfiando a droga em qualquer lugar que entrasse em minha pele, rezando para que elas levassem a dor embora..."



É VÁLIDO ESCREVER UM DIÁRIO?

Se, por um lado, a escrita de um diário permite total liberdade a seu autor, e assim as motivações do ímpeto de escrever devem pertencer somente e ele, por outro, ao refletirmos mais profundamente, poderíamos questionar a validade do texto diarístico. O que leva alguém a escrever um diário? Há, de fato, uma maneira de descobrirmos o porquê da existência de um diário íntimo? Serão as motivações de um diarista as mesmas de outros? Qual o ponto de encontro entre um diário e outro? Talvez estas questões não tenham uma única resposta. Muito provavelmente um diarista responderá a tais questões de forma diferente – ou até mesmo contrária – se comparado a outro autor – assim como cada um desses textos terá características únicas e particulares.

Como primeira observação, poderíamos considerar a afirmação de Philippe Lejeune o ponto de partida para entender a escrita de um diário: "É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário" (LEJEUNE, 2008, p.261). Até mesmo no caso de diários publicados, a fagulha inicial é uma motivação particular e pessoal. *The Heroin Diaries* parece ser – e depois é confirmado pelo autor – uma maneira de poder sobreviver e buscar um fio de sanidade em meio à sua vida atribulada e sem equilíbrio. Nikki Sixx, na introdução de seu diário, confirma essa noção:

A coisa mais estranha é que durante a época mais obscura e perdida da minha vida... Eu mantive o diário. Em casa, enquanto eu me destruía, ou em turnê, eu rabiscava meus pensamentos em cadernos amassados ou pedaços de papel. Algumas vezes eu escrevia completamente são e sóbrio. Outras vezes, era o diário de um louco. Eu acho que em minha mente paralisada pelas drogas meu diário era a única pessoa que realmente me compreendia. Talvez meu único amigo, alguém com quem eu podia confidenciar. (SIXX, 2007, p.7).

Mais tarde transformado em obra multimídia, o diário de Sixx foi, inicialmente, segundo o autor, uma maneira de sobreviver, de sentir-se acompanhado e manter um mínimo de equilíbrio. Percebe-se, neste caso, o valor humano da escrita confessional, que se sustenta independentemente do valor literário. O apego à escrita, ao diário, assemelha-se muito ao desejo de sobrevivência, ao ímpeto de permanecer vivo e reconhecer-se em uma vida que não transmite clareza suficiente para que seu autor sinta-se apto a sobreviver em um ambiente hostil. Lejeune, ciente da função resgatadora do diário, afirma que "ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida" (LEJEUNE, 2008, p.261). O caso de Sixx encaixa-se com naturalidade nessa noção.



Há, porém, críticos ferozes desta modalidade de escrita. Ao refletir sobre a prática da escrita de um diário, Henri-Frédéric Amiel⁸ não se preocupa em esconder a severidade de seu julgamento:

Se os carnívoros já são uma caça medíocre, porque vivem de outros seres vivos, o animal que vivesse dele próprio seria, sem dúvida, o pior de se comer. Um gato que corre atrás da própria cauda é, por outro lado, um bicho bem ridículo. Pois bem! Um diário nos mostra justamente um indivíduo entregue a essas duas ocupações estéreis, perseguir-se ou degustar-se. (Citado em LEJEUNE, 2008, p.266).

Maurice Blanchot⁹, em *O livro por vir*, demonstra também antipatizar com o diário:

Há no diário como que uma feliz compensação de uma dupla nulidade. Quem não faz nada na vida, escreve que não faz nada e pronto, é como se houvesse feito alguma coisa. Quem se deixa desviar da escrita pelas futilidades de seu dia, recorre a esses nada para contá-los, denunciá-los ou se comprazer e, pronto, mais um dia cheio... Finalmente, portanto, não se viveu nada, nem se escreveu, duplo fracasso a partir do qual o diário encontra sua tensão e sua gravidade. (Citado em LEJEUNE, 2008, p.266).

Embora seja impossível concluir o valor exato da escrita diarística, críticas e elogios ao gênero possibilitam a reflexão sobre o assunto. Assim como cada indivíduo é único ao delimitar seus valores e sua ética, cada diário aparenta ser único em seu valor, podendo ser avaliado ou apenas lido, de acordo com a escolha ou ponto de vista do leitor. Philippe Lejeune conclui, a seu modo – e aparentemente em concordância com as experiências relatadas por Sixx –, de forma a valorizar não os aspectos, mas a natureza da escrita de um diário: "O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas" (LEJEUNE, 2008, p.267).

⁸ Henri-Frédéric Amiel (27/09/1821-11/05/1881). Filósofo, poeta e crítico suíço, reconhecido principalmente por sua obra *Journal Intime*.

⁹ Maurice Blanchot (27/09/1907-20/02/2003). Escritor e teórico literário pós-estruturalista francês. Exerceu forte influência sobre nomes como Jacques Derrida, conhecido como criador do conceito da desconstrução.

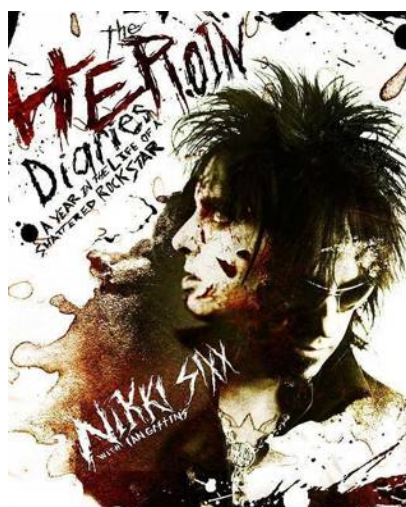


A PUBLICAÇÃO E SEUS DIÁLOGOS

The Heroin Diaries quebra o padrão tradicional de publicações literárias já na escolha da capa em que diversos tipos de expressão visual estabelecem o tom da narrativa. Duas fotos do autor se sobrepõem: uma delas em formato mais tradicional –refletindo o músico em um estado "sóbrio" ou atual –, enquanto a outra incorpora desenhos e efeitos de ilustração digital – retratando o estado alterado do autor em grande parte do texto, devido ao uso de drogas.

A tipologia do texto também se diferencia por evitar o uso de fontes gráficas conhecidas e optar por uma escrita semelhante a marcas de lâminas e objetos cortantes. Em forma de linhas instáveis, o título e os créditos de autoria da obra criam tensão ao misturar-se a pingos e manchas de sangue, uma clara alusão ao uso de heroína, na maioria dos casos aplicada com o uso de seringas.

A escolha da mescla específica de imagens assinala o primeiro momento em que *The Heroin Diaries* passa de um diário comum a uma obra dialógica, como podemos ver abaixo:



As primeiras páginas de *The Heroin Diaries* fornecem a amostra definitiva do que ocorrerá em toda a obra. Assim como ocorre na capa do livro – e de forma ainda mais acentuada –, ilustrações se mesclam a fotos e texturas específicas, que terminam por impor a tonalidade e ambientação da vida turbulenta do autor. As reproduções abaixo mostram a experiência do leitor ao folhear as páginas iniciais do diário:





A exemplo de histórias em quadrinhos atuais, em que a mescla de desenho e computação gráfica reflete um mundo caótico e terminal, o diário de Sixx inaugura um gênero diarístico, no qual a percepção de uma suposta ficcionalidade toma a frente e pode, por momentos, colocar em dúvida a veracidade da narrativa. A questão da confiança do leitor na veracidade dos fatos narrados em uma autobiografia vem à tona pela primeira vez. Como seria possível julgar a obra ou delimitar realidade e ficção, diante de informações aparentemente contraditórias e díspares? Por outro lado, de acordo com a proposta de pacto autobiográfico de Lejeune, o nome do autor impresso na capa e o nome do personagem sobre o qual se narra no diário são a mesma pessoa. Apesar de existirem fatores externos ao diário propriamente dito, o pacto firmado em *The Heroin Diaries* sugere que tais "intromissões" no formato publicado comprometem ao conteúdo a veracidade dos fatos narrados. A recepção de tais informações fica a cargo do leitor, obrigando-o a optar por um caminho ou outro da sua caminhada que se inicia em seu primeiro contato com a obra.



Segundo Iser, "a satisfação do leitor inicia-se quando ele mesmo se torna produtivo, ou seja, quando o texto lhe permite usar suas próprias habilidades" (ISER, 1980, p.108, tradução livre).¹⁰

O texto inicia-se de forma tradicional, com agradecimentos a pessoas que, de alguma forma, foram determinantes para a concretização da publicação. Em um segundo momento, porém, verifica-se que o caminho a ser trilhado pelo leitor será particular e específico diante de características que próprias de publicações populares, no estilo das revistas Rolling Stone¹¹ e New Musical Express¹².

Para um melhor entendimento do leitor sobre o contexto em que o diário foi escrito, um "pequeno dicionário médico" é fornecido, com definições de termos usados ou sugeridos no diário, como vício, alcoolismo, cocaína, depressão, heroína e psicose. Neste primeiro dicionário a Wikipedia¹³ foi usada como fonte de informação. Logo após, em contraste com o dicionário anterior, há um "dicionário alternativo", com novas definições dos mesmos termos, porém desta vez feitas por Lemmy Kilmister¹⁴, da banda Motorhead¹⁵, um *Rock Star* com histórico semelhante ao de Sixx. Em meio a um ambiente de tragédia, *The Heroin Diaries* agrupa algumas características de pesquisa linguística em contraste com o humor típico de jornais do formato tabloide. O toque de humor negro evidencia nova

¹⁰ No original: "*The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play*".

¹¹ *Rolling Stone* é uma revista americana dedicada à música, à cultura popular e à política, e é publicada a cada duas semanas nos Estados Unidos. Foi fundada em San Francisco em 1967 por Jann Wenner (ainda editor da revista) e pelo crítico musical Ralph Gleason. A revista foi inicialmente conhecida por suas matérias de cunho político, no início dos anos 1970, com o enigmático e controverso jornalista Hunter S. Thompson. Rolling Stone mudou seu formato nos anos 1990 de forma a apelar a um público mais jovem, focando-se principalmente em atores de televisão e cinema, além de música pop e rock. Em anos mais recentes voltou a abordar assuntos políticos, criando uma fusão entre diversos mundos, sem nunca abandonar a cultura pop.

¹² *New Musical Express* (mais conhecida como **NME**) é uma revista sobre música popular publicada semanalmente no Reino Unido desde março de 1952. Foi a primeira publicação inglesa a incluir uma lista de músicas mais tocadas nas rádios, inaugurando o formato na edição de 14 de novembro de 1952. O auge comercial da publicação foi durante os anos 1970, sendo, nessa época, a revista musical mais vendida na Inglaterra. Apesar disso, sua popularidade permanece até os dias atuais.

¹³ Wikipedia é uma enciclopédia virtual escrita através da colaboração entre seus leitores (em 10 de agosto de 2009, a Wikipedia contava com mais de dez milhões de colaboradores). O nome deriva das palavras "wiki" (um espécie de web site colaborativo) e "enciclopédia". Nos últimos anos tornou-se uma das mais populares fontes de pesquisa mundial, apesar de seu conteúdo muitas vezes ser questionado. A Wikipedia apresenta versões em diversos idiomas, sendo sua versão em inglês a mais popular e completa.

¹⁴ Lemmy Kilmister (Ian Fraser Kilmister), nascido em 24 de dezembro de 1945 em Stoke on Trent, Inglaterra, é um baixista e vocalista inglês, mais conhecido por ser fundador e líder da banda Motorhead. Sua personalidade marcante e seu timbre de voz são instantaneamente reconhecíveis e o tornaram uma figura cultuada no mundo da música.

¹⁵ Motörhead é uma banda de rock inglesa formada em 1975 pelo baixista e vocalista Lemmy Kilmister, que permanece o único membro original da formação inicial do grupo. A banda foi parte do movimento New Wave of British Heavy Metal, que ressuscitou o *heavy metal* no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980.



intenção quando o diário se torna público, como podemos perceber por algumas das definições de Kilmister:

- Vício: "Quando você pode deixar qualquer hábito assim que quiser, desde que seja terça-feira que vem".
- Alcoolismo: "Um vício que lhe ajuda a ver iguanas em seus olhos".
- Depressão: "Quando tudo do que você ri é deplorável e você não consegue parar".
- Cocaína: "Um estimulante que tem o efeito extraordinário de fazer com que, quanto mais você o consuma, mais você ria fora de contexto".

A seguir, na seção "Figuras-chave nestes contos tórridos", a publicação apresenta uma lista de "contribuintes" do diário, dentre eles família, amigos, ex-esposas e companheiros de trabalho de Nikki Sixx. Há, nesta seção, um breve histórico de cada pessoa, juntamente com uma pequena definição do autor sobre o devido "contribuinte" ou "comentarista". O toque de humor e referência ao gênero história em quadrinhos –principalmente às de super-heróis – evidencia-se já na escolha da primeira figura-chave dentro das narrativas, afirmando, em tom ficcional, que cada participante tem seu papel, e o de Sixx é, obviamente, o principal. Na lista, aparece primeiramente o nome de cada "personagem", seguido de uma frase impactante proferida por este e, logo abaixo, uma "definição" de quem seria esta figura, para um melhor entendimento do leitor quanto ao seu papel na imagem de "ficção verdadeira" criada no diário. A seção apresenta-se da seguinte forma:

- NIKKI SIXX

"Morrer poderia ser fácil... Viver é que eu não sabia se poderia suportar"

Fundador, principal compositor e baixista do Mötley Crüe, diarista assíduo e o anti-herói deste conto. Um homem que estava tão viciado em heroína e cocaína que teve de morrer duas vezes antes de começar a contemplar um estilo de vida mais positivo.

Além do próprio autor, vinte e sete outros "personagens" são apresentados nessa seção, todos da mesma forma, de modo a criar um "elenco" nesta obra que, se, por um lado afirma ser verdadeira e fiel à realidade – devemos sempre ter em mente o pacto autobiográfico de Lejeune –, por outro não esconde sua intenção de transformar-se em uma espécie de "diário-ícone" no mundo do *show business*. A apresentação dos companheiros de banda de Sixx faz alusão a uma suposta "gangue" – ou seriam super-heróis? –, criando assim um elo com o fã típico do estilo de música do Mötley Crüe (*hard rock* e *heavy metal*) de modo a transformá-lo em leitor desse mesmo mundo, agora representado de forma inovadora, porém em acordo com a fórmula e os conceitos típicos desse nicho já estabelecido e conquistado pelo grupo de Sixx. Mick Mars,



guitarrista do Mötley Crüe, é o "parceiro-pancada"¹⁶ dentre os "herois" em *The Heroin Diaries*:

- MICK MARS

"Quando eu ouvi que Nikki estava morto, minha primeira reação foi: 'Eu sabia que aquele babaca iria fazer algo assim'"

Modesto e recluso guitarrista do Mötley Crüe, que era forçado a aceitar que seu papel na vida era ser intimidado, atormentado e abusado por seus vingativos companheiros de banda.

As entradas posteriores incluem comentários, depoimentos e passagens que se intercalam com o texto do diário propriamente dito. Cada "contribuinte", através de sua visão ou lembrança de determinado episódio mencionado no texto, oferece um novo ponto de vista sobre cada caso, criando a sensação de estarmos assistindo a um documentário, porém vazado em palavras. Mais uma vez, a mistura de gêneros se revela flexível e os limites entre os diversos formatos se estendem e ultrapassam fronteiras, um transformando-se no outro.

Qual seria o impacto dessa lista de personagens, desse elenco, da apresentação de cada um dos papéis interpretados (ou verídicos?) dentro do micro-mundo criado por Sixx a partir de suas memórias do período em que escrevia o diário? Após vivenciarmos as primeiras páginas –que precedem o diário propriamente dito – e encontrarmos um mundo especialmente criado para a experiência que segue, teremos uma noção definida do formato ou gênero com o qual estamos dialogando? Esse "índice", com nomes, funções e descrições de cada "personagem" não apresentaria uma semelhança significativa com o formato de obras dramáticas? Cria-se, dessa forma, uma expectativa sobre o texto. Que o diário esteja escrito em forma de diálogos, como em uma peça de teatro, nos parece provável, pois o índice de "personagens" sugere tal formato. Seria uma expectativa natural, afinal a tradição e a experiência nos ensinam que textos teatrais iniciam-se dessa forma, preparando o leitor/espectador para acompanhar os acontecimentos confortavelmente. A fusão de informações textuais, formais e visuais nos confunde ao mesmo tempo em que nos desperta curiosidade. Antes mesmo de iniciarmos a leitura da obra – ou o que acreditamos ser a obra – já podemos concluir que esta se iniciou sem percebermos: todas essas informações, formatos e linguagens terminam por contribuir para o resultado final, que o leitor apenas vislumbra

¹⁶ Esta função de ser, dentre um grupo específico, o menos carismático, engraçado, talentoso ou "descolado", muitas vezes ridicularizado por seus companheiros, termina por equilibrar a dinâmica de um conjunto, valorizando as características de cada outro membro do grupo. Inicialmente de aparência mais dispensável, este papel coadjuvante provou ser de profunda importância para o equilíbrio necessário entre pessoas ou personagens ligados por algum propósito. Entre o grupo de comediantes Os Trapalhões, percebe-se claramente este papel sendo feito por Dedé, um possível "mediador" entre seus três outros companheiros: Didi, Mussum e Zacarias.



no momento. Mais do que definir ou catalogar o gênero ou formato que se apresenta, cabe-lhe aceitar uma obra que permite a fusão de vários gêneros e que, mais tarde, após o ponto final, estender-se-á por outros meios, outras mídias, confirmando seu início e convidando o leitor/espectador/contribuinte a acompanhar o desenvolvimento da criação. Neste caso, a experiência do leitor é determinante no resultado da obra, já que ao entrar em contato com ela e processar suas informações, o "objeto" não mais será estático, mas sim móvel. Como afirma Iser, "ele (o leitor) tem de construir o objeto por si próprio" (ISER, 1980, p.109, tradução livre).¹⁷

Seguem-se duas introduções que, cada uma à sua maneira, funcionam como prólogo ao diário. Inicialmente de aparência casual, essas duas sessões serão de grande importância para a experiência da leitura futura, tanto para o leitor descompromissado como para aquele que pretende criar elos entre cada uma das divisões que compõem a obra final.

Na "Introdução I" o autor relata a origem de seu diário, a motivação da escrita, o abandono dos textos em uma época posterior e, finalmente, seu reencontro com os escritos e o projeto que resultou na publicação de *The Heroin Diaries*; inclui um breve histórico de sua vida antes e depois da escrita do diário; reflete sobre os possíveis motivos que o levaram ao vício, de forma a "preparar" o leitor para as revelações cruas do diário; antecipa, ainda, o epílogo da obra, um relato da vida do autor de 1987 a 2007, data da publicação.

A "Introdução II", apesar de mais breve e compacta (duas páginas apenas, em contraste com as oito da "Introdução I"), revela, mais uma vez, traços da mescla de formatos diferentes. Escrito pelo jornalista Ian Gittins (co-autor da publicação final do diário de Sixx), o texto da segunda introdução relata como o autor e o jornalista se conheceram e revela o estado psicológico de Nikki Sixx naquele momento, de forma a justificar o elo motivacional entre o primeiro encontro dos dois e o convite a Gittins para participar na composição da obra. O jornalista foi em busca do "outro lado" da história com as pessoas que fizeram parte da vida do artista para recompor os "espaços em branco" no diário. Gittins informa que algumas páginas de Sixx estavam intactas, mas a maioria era ilegível. Relata, ainda, que Sixx insistira em incluir mesmo os depoimentos e comentários negativos sobre sua reputação, pois a pessoa que escrevera os diários entre 1986 e 1987 deveria ser mostrada como era vista por terceiros. Só assim a obra final retrataria com veracidade a atmosfera que os diários pretendiam revelar. A união das informações e motivações específicas que Sixx incumbiu Gittins de concretizar através de sua co-autoria de *The Heroin Diaries* revela fatos que contribuem para a formação da imagem necessária à leitura do diário publicado.

¹⁷ No original: "[...] He has to build the object for himself [...]".



A análise da introdução escrita pelo jornalista põe em relevo o diálogo com outros modos de escrita. A partir do momento em que um profissional é convidado a compor a obra final através de pesquisas que incluem a busca, mais de vinte anos depois, por pessoas há muito tempo distantes, torna-se claro o fato de que o diário de Sixx incorpora, além de outros gêneros já mencionados, o formato jornalístico. As entradas do diário do músico são intercaladas com frases ou até parágrafos inteiros resultantes das entrevistas conduzidas por Gittins com pessoas que conviveram com Sixx. Entre elas incluem-se não apenas aquelas que o conheceram quando escrevera o diário, mas a família do autor, cujos depoimentos revelam sua infância turbulenta e problemática. Essa visão sobre a vida "pré-diário" do músico facilita o entendimento de determinadas passagens, que fazem referência ao seu passado e sugerem motivos para sua entrega ao vício. Culmina na morte, quando se encerra o diário: "O diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo." (LEJEUNE, 2008, p.275).

Após a introdução de Gittins, inicia-se o diário propriamente dito. As entradas são escritas sob texturas e ilustrações que remetem ao uso de drogas, em uma constante referência a sangue através do uso da cor vermelha, quase sempre contrastando com fundos pretos ou brancos. Além dos depoimentos entre uma entrada e outra, letras de músicas e frases de efeito são inseridos nos cantos das páginas, claramente escolhidos de acordo com o assunto ou fato abordado no diário. Além disso, diversas passagens de forte conotação sexual, acompanhadas de fotos explícitas colaboram para a composição de uma obra que se assemelha à imagem típica associada a estrelas do rock. Percebe-se, assim, uma "arquitetura" de glamourização do diário ao torná-lo um símbolo da famosa máxima "sexo, drogas e rock and roll". Apesar de Sixx afirmar que o diário foi escrito com o objetivo de evitar que outras pessoas seguissem seu caminho, poder-se-ia questionar tal afirmação, pois há, na obra, uma clara intenção de valorizar o lado de "decadência sofisticada" que acompanha o músico.

Mesmo após a última entrada do diário, datada de 25 de dezembro de 1987, não se permite ao leitor fechar o livro. Em um epílogo intitulado "Vida após a morte" (escrito após a morte clínica do autor por overdose), o autor resume e comenta os fatos de sua vida pessoal e profissional, sob seu ponto de vista, desde a finalização do diário até sua publicação em 2007, vinte anos mais tarde. Dividido em forma de narrativa e itens, o epílogo incorpora características de memória e autobiografia, pois a escrita, agora, toma um novo rumo e o texto relembra fatos marcantes não mais em um discurso testemunhal, mas memorialístico. O valor e a autenticidade do diário, após tantas interferências, poderiam ser questionados, caso o diário fosse analisado independentemente da obra final que compõe a publicação intitulada *The Heroin Diaries*. O pacto



autobiográfico de Lejeune estaria ainda firmado? Se estivesse, poderia ser considerado absoluto em relação à obra completa ou estaria ele apenas relegado aos textos escritos no final dos anos 1980, deixando de lado toda e qualquer intromissão e diálogo criados posteriormente pelo autor? Sobre a questão da publicação, Lejeune questiona a validade do diário: "Quando se lê 'o mesmo texto' impresso em um livro, será de fato *o mesmo*? Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar" (LEJEUNE, 2008, p.260).

Ao complementar a introdução da obra, seguida dos textos escritos nos anos 1986 e 1987, a narrativa pós-diário completa a linha temporal necessária ao leitor para situar-se no presente. Assim, *The Heroin Diaries* continua seu trajeto não apenas através do diálogo entre diferentes mídias, mas também ao incorporar efetivamente novas linguagens que se seguirão, compondo assim uma obra multifuncional.

EXTRATEXTOS E PARATEXTOS

Apesar de ser o ponto central do conceito que baseia o projeto final, o livro *The Heroin Diaries* contou com "extensões" de sua proposta, revelando-se uma obra múltipla antes mesmo de ser publicado. De forma a criar uma expectativa sobre o que o livro revelaria, e até mesmo citando passagens do diário que mais tarde seria publicado, foi lançada mundialmente – cerca de um mês antes do diário¹⁸ – a trilha sonora que complementa os textos de Sixx. O álbum *The Heroin Diaries Soundtrack*, lançado em CD e formato de arquivos digitais para venda pela internet, tem a forma de um "álbum-conceito", composto de 13 faixas, cada uma correspondente a um capítulo do livro que seria lançado logo após o disco. Cada uma das canções escrita aborda as principais questões do capítulo ao qual está associada.

A faixa "Life is Beautiful" foi inicialmente disponibilizada para audição na página de Sixx no MySpace¹⁹ e, após tornar-se popular, atingiu a posição de número 26 dentre as canções de rock mais tocadas segundo a Billboard²⁰,

¹⁸ O livro *The Heroin Diaries* foi lançado oficialmente em 18 de setembro de 2007. O CD *The Heroin Diaries Soundtrack* em 21 de agosto do mesmo ano.

¹⁹ MySpace é um dos mais populares web sites de relacionamentos. Seu grande diferencial é a capacidade de moldar-se às necessidades do usuário, promovendo diversos tipos de arte ao permitir o armazenamento de música, fotos e vídeos. Estão inscritos no MySpace desde artistas desconhecidos e amadores até grandes grupos do mundo inteiro.

²⁰ Billboard é uma revista americana semanal dedicada a fornecer dados sobre o mercado musical. A publicação é internacionalmente reconhecida e se caracteriza por divulgar diferentes rankings que classificam a popularidade de canções e álbuns de acordo com diferentes critérios.



auxiliando assim a venda da trilha completa, que seria lançada mais tarde. Composta e escrita por Nikki Sixx juntamente com os músicos norte-americanos James Michael e DJ Ashba, que compõem ao lado de Sixx o projeto musical Sixx:AM, a trilha sonora "resume" o que o livro relataria em detalhes. Dessa forma, o provável leitor entra em contato com o livro que irá ler antes mesmo deste ser adquirido. Revela-se aqui um mecanismo de complementação entre as obras literária e musical que permite ao espectador experiências gradativas e sequenciais que se agregam, criando novas possibilidades e "leituras" de acordo com a interpretação de cada "leitor". Em um momento inicial, tal experiência poderá causar, a partir de sua multiplicidade de possibilidades, uma sensação de "falta de controle" por parte do leitor/espectador. Este processo momentâneo poderá ser de grande valia para a experiência de contato com a obra, pois "é a própria falta de controle que forma a base do lado criativo da leitura" (ISER, 1980, p.108, tradução livre).²¹

Após o lançamento da trilha sonora e do diário de Sixx, o grupo Sixx:AM embarcou em uma turnê mundial para apresentar em shows ao vivo as canções que fazem parte do CD. Com uma produção de grande porte, as apresentações incluíam vídeos sincronizados com o andamento de cada parte da apresentação, proporcionando ao espectador a experiência de não apenas "ouvir" os diários, mas também de visualizá-los de acordo com a imagem que o próprio autor criara a partir de seus escritos. A fusão de todas essas ramificações demonstra ter o poder de dar continuidade a uma obra maior em constante transformação, através de experiências que se completam à medida que novas linguagens são inseridas no contexto geral dos diários. Até esse momento, o leitor-espectador já fora exposto a diversas facetas da obra de Sixx: variados textos, música, imagens, vídeos, fotos e ilustrações que, juntos, não se restringem a si mesmos, já que cada uma das linguagens também se ramifica por diversos subgêneros dentro do mundo em que foram concebidas.

Em complemento à publicação do diário e do lançamento da trilha sonora, foram criados também dois diferentes *web sites* que, em suas distintas características, maximizam a experiência do espectador.

Primeiramente, criou-se o site *The Heroin Diaries by Nikki Sixx*, que trata diretamente da publicação dos textos e do lançamento, em forma de gravação, da trilha sonora. Dividido em seis partes, cada uma com um título, o *web site* apresenta ao leitor a motivação que subjaz aos textos, disponibiliza depoimentos do autor e apresenta trechos do diário para proporcionar uma pequena amostra do assunto e da forma de narrativa empregada na publicação. Seu design também incorpora características visuais apresentadas no livro, criando assim um

²¹ No original: "it is the very lack of control that forms the basis of the creative side of reading".



mundo particular e virtual semelhante ao mundo "físico" do livro propriamente dito, como podemos perceber na foto abaixo, da página principal do site:



Os capítulos estão divididos da seguinte forma:

- "Sobre os diários": Apresenta o argumento do diário e prepara o futuro leitor para o "enredo" que o espera. Menciona também a trilha sonora, explicando seu conceito.
- "Sobre o autor": Breve biografia de Nikki Sixx, incluindo detalhes de seu perfil psicológico e artístico de forma a apresentá-lo como artista conceitual.
- "Trechos de 32 páginas": Uma breve introdução sobre o diário seguida de fotos de trinta e duas páginas tiradas diretamente do livro, proporcionando ao leitor a oportunidade de "experimentar" a obra antes de adquiri-la.
- "Sobre a música": Página dedicada ao lançamento do CD *The Heroin Diaries Soundtrack*. A capa, o título das faixas e a data de lançamento da trilha sonora são o foco da sessão.
- "Sobre a instituição beneficente": Apresenta a instituição "Running Wild In The Night" (fundada por Sixx), dedicada a prestar ajuda a jovens viciados que vivem nas ruas. A instituição doa fundos levantados por leilões de roupas e objetos particulares de Sixx, como instrumentos musicais e automóveis.
- "Trilha de sangue": A sessão contém links para os web site das pessoas mais importantes envolvidas no processo de concretização da obra *The Heroin Diaries*, além dos grupos musicais de que Sixx é membro.



Após a publicação do *web site The Heroin Diaries by Nikki Sixx*, o autor estendeu o formato do diário original ao conceber um segundo *web site* em formato de blog, criando assim uma extensão do formato publicado: intitulado *Nikki Sixx Online Diary* –menção direta ao diário publicado –, o blog foi criado com o objetivo de agir como o diário escrito por Sixx para relatar suas experiências decorrentes do lançamento do livro, CD e, mais tarde, dos espetáculos musicais ligados à promoção da obra publicada. Dessa forma, o leitor entra em contato constante com o autor à medida que este, por sua vez, compartilha seu dia-a-dia, assim como nos textos dos anos 1980. Desta vez, porém, o texto é virtual e mutante, sendo modificado ou até mesmo apagado conforme o autor creia necessário. Característico do formato blog, o diário *on line* de Sixx apresenta *links* que direcionam o leitor a outras páginas virtuais que, em casos específicos, complementam através de imagens e vídeos, passagens relatadas pelo autor sobre determinado assunto ou acontecimento.

Abre-se então um leque de possibilidades e ligações entre as atividades de Sixx – monitoradas pelos leitores – e outros episódios ligados ao autor ou a pessoas próximas a ele. Um espaço específico para a "intromissão" do leitor, com suas próprias impressões e experiências em forma de texto, também é reservado no blog. Percebe-se, como afirma Stanley Fish, que "o texto não é mais um objeto, algo auto-suficiente, mas sim um evento, algo que acontece com o leitor e com a participação deste" (FISH, 1980, p.25, tradução livre).²² Desse modo, cria-se um diálogo entre autor e leitor, transformando o diário não apenas em declarações e experiências de Sixx, mas também em inúmeros diários temporários, fragmentados que, sem autor definido, moldam-se ao mundo virtual, sempre em movimento e transformação. Neste processo, não apenas o autor revela-se através de sua obra, como também o leitor/contribuinte passa a fazer parte da "construção final" para a qual colabora, uma vez que, segundo Iser, se um "texto faz algo com seus leitores, simultaneamente também revela algo sobre eles. Desse modo, a literatura transforma-se em uma vara de vedor, revelando nossos temperamentos, desejos, inclinações e eventualmente nossa estrutura completa" (ISER citado em ALBERTSON, 2000) (tradução livre).²³

Em uma contínua comunicação, ambos os diários de Sixx – somados às interferências dos leitores – terminam por manter não apenas o diálogo, mas, de alguma forma, uma espécie de "conversa existencial" entre espectador e autor, valorizando não apenas suas vidas particulares, mas também o mundo

²² No original: "it (the text) is no longer an object, a thing-in-itself, but an event, something that happens to, and with the participation of, the reader".

²³ No original: "text does something to its readers, it also simultaneously reveals something about them. Thus literature turns into a divining rod, locating our dispositions, desires, inclinations, and eventually our overall makeup".



que ambos compartilham. O fim dessa comunicação poderia ser considerado, de alguma forma, uma espécie de "morte coletiva temporária", pois o fim de um diálogo assemelha-se ao fim de uma existência. Como afirma (e questiona) Lejeune: "[...] no diário a idéia de continuação nos protege da idéia de fim... Se isso for ilusão, será muito diferente daquela que nos dá, a cada dia, coragem para viver a continuação de nossa vida?" (LEJEUNE, 2008, p.274).

CONCLUSÃO

Através do tempo, a popularidade de diversos gêneros literários e artísticos caminhou de forma a encontrar seu auge e sua decadência, muitas vezes sobrevivendo de forma quase subliminal para, mais tarde, ressurgir em uma renovação de sua linguagem. O diário íntimo, mais do que uma forma literária, pode ser considerado uma forma democrática de expressão, que não depende de exigências predeterminadas para ser concretizada. O diário pode ser escrito de diversas formas, em diversos ritmos, por diferentes meios e variados motivos. Pode ter um fim súbito ou um abandono lento. Sua linha final pode ser programada com antecedência ou escrita com a energia de um início empolgante. De qualquer forma que se concretize, o diário é uma arte bondosa e permissiva: pode-se fazer com ele o que se desejar, o que se fizer necessário.

Assim como diversas formas de arte dialogam entre si e, criam dessa forma, novos formatos, novas ideias e novos mundos, percebe-se que o diário revela-se um gênero "tolerante". O diário de Nikki Sixx, analisado neste trabalho, é um exemplo da multiplicidade de opções o formato oferece. Adaptado a um mundo interconectado, o diário não mais se restringe a um texto escrito, talvez escondido em uma gaveta, limitado a folhas de papel. O diário atual revela-se uma arte em cadeia, permitindo que seu texto se transforme em imagens, suas palavras em sons, seu passado em presente contínuo, enquanto mantém sua essência confessional. *The Heroin Diaries* revela a capacidade de transitar por diversos gêneros, com a ajuda do espectador, de forma a construir um mundo em movimento que o incorpora, permitindo-lhe tanto refletir quanto criar a realidade pela qual lhe foi possível existir.



REFERÊNCIAS

ALBERTSON, David. *Presidential Lectures: Wolfgang Iser*. 2000. Disponível em: <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

FISH, Stanley. *Is There a Text In This Class?: The Authority of Interpretative Communities*. London: Harvard University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1980.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à literatura francesa*. 2003. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:BM5yM5bywzJIJ:br.geocities.com/camigopino/in aula13.doc+pacto+autobiografico+philippe+lejeune&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 24 maio 2009.

SIXX, Nikki. *Nikki Sixx Blog*. 2009. Disponível em: <<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.ListAll&friendId=176408813>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

_____. *Nikki Sixx Official Website*. 2009. Disponível em: <<http://www.nikkisixx.net/>>. Acesso em: 24 maio 2009.

_____. *Nikki Sixx Online Diary*. 2008. Disponível em: <<http://www.nikkisixx.net/diarynew.html>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

_____. *The Heroin Diaries by Nikki Sixx*. 2009. Disponível em: <<http://theheroinidiaries.net/>>. Acesso em: 24 maio 2009.

_____. *The Heroin Diaries: A Year In The Life of a Shattered Rock Star*. New York. Pocket Books, 2007.



QUASE MEMÓRIA: SUPERPOSIÇÃO DO REAL E DO IMAGINÁRIO NA RECONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE PATERNA¹

Maria Lúcia de Borba²

RESUMO: Este trabalho focaliza em *Quase memória* – quase romance, de Carlos Heitor Cony, a tênue fronteira entre fato e ficção. Diante da indefinição genérica do texto, examinam-se as características de memória como função central nas narrativas confessionais e de memórias como gênero narrativo. Os conceitos de Philippe Lejeune sobre os gêneros memorialísticos embasam a análise das rememorações de Cony personagem e Cony narrador, ao reconstituir a identidade do pai. As considerações de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva fornecem elementos para a análise das "quase - memórias", como fruto da mescla da história individual e coletiva de um grupo social. Examina-se, ainda, o elemento desencadeador da trama – um embrulho misterioso enviado ao personagem-narrador – considerando-se as perspectivas de Samuel Beckett sobre tempo, memória e identidade, no ensaio *Proust*, sobre o mecanismo da memória na obra do escritor francês.

Palavras-chave: Memórias e romance. Memórias e identidade. Carlos Heitor Cony.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: maluborba@ufpr.br



INTRODUÇÃO

O autor carioca, Carlos Heitor Cony, é um dos nomes mais proeminentes no universo literário brasileiro da atualidade. Além de romancista, com muitas obras publicadas, é jornalista e cronista. Ao longo dos anos, conquistou várias premiações importantes e a cadeira número 3 da Academia Brasileira de Letras. Seu envolvimento com a imprensa, que dura até hoje, começou em 1947, quando cobriu as férias do pai, o jornalista Ernesto Cony Filho, no *Jornal do Brasil*.

Carlos Heitor Cony é um escritor múltiplo, cuja obra abrange os mais variados assuntos, de lembranças pessoais a temas relacionados a momentos de convulsões políticas no Brasil, como o golpe de 64 e a Ditadura Militar. Nessa conjuntura política, segundo seu editor Ênio Silveira, "Cony é o jornalista, que se transformou no panfletário que a hora exigia e a Nação esperava para lavar a face e levantar a cabeça" (SILVEIRA, 1964, p.15).

A partir desse contexto, tem início a carreira de cronista político, à qual se dedica até os dias atuais, colaborando diariamente com a *Folha de São Paulo*.

Com *Quase memória - quase romance*, o autor volta ao mundo da literatura ficcional de que estava afastado há mais de vinte anos. Nessa narrativa quase memorialista, repleta de forte pulsão lírica e humor, a crítica e o público redescobriram o talento do ficcionista, que com ela obteve o reconhecimento devido.

O livro possui uma linguagem leve, é mais bem humorado que o Cony habitual: a amargura cede ao lirismo e exacerba alguns traços da personalidade do autor, os quais estão refletidos na atmosfera narrativa, que explora o cenário urbano carioca, com suas falas e hábitos característicos. Outro detalhe que chama a atenção é a maneira como o autor-narrador conduz a trama, aguçando e mantendo a curiosidade do leitor até o fim da narrativa sobre o conteúdo de um embrulho misterioso que teria recebido de seu pai, falecido há dez anos.

Na história, Cony – narrador hesita entre abrir ou não o tal embrulho, até que, por fim, opta por não abri-lo, mantendo-o como um referencial capaz de guardar todas as revelações ou todos os significados da figura paterna. O embrulho é um pretexto para evocar o passado e o mistério que o envolve é intencional e desperta a curiosidade do leitor.

Quase memória revela a face familiar do personagem-narrador, seus tempos de seminário e também alguns mecanismos sociais das décadas de 30-60, com ênfase nos percalços enfrentados pela imprensa nos tempos da Ditadura Militar.

O romance explora os limites entre narrativas de ficção e o gênero memórias, a partir das reminiscências do narrador-, centradas, em especial,



na figura do pai, Ernesto Cony Filho. Ao descrever minuciosamente a relação pai-filho, Cony-narrador reconstitui o passado, relembra fatos históricos ligados de certa forma ao pai e transcende a escritura memorialística propriamente dita, quando empresta certo grau de fantasia à reconstituição das "estórias" contadas pelo pai. O pai possuía uma capacidade imaginativa fértil ao narrar e suas ações, mesmo quando verificáveis, tomavam proporções de anedotas como se pode observar nesta passagem em que se lembra de Absalão, amigo de infância:

Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e de outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora. (CONY, 1995, p.27).

A exemplo dessa citação e da declaração do autor no prefácio, verifica-se na obra, o estreitamento de fronteiras em que reminiscências, reconstruções e criações trafegam livremente, sem muita preocupação com a veracidade.

Os personagens reais e irreais se misturam improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes de registro civil. Um e outros são fictícios. Repetindo o anti-herói, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências não existem. (CONY, 1995, p.7).

Quase memória começa num início de tarde quando Cony-narrador recebe, inesperadamente, um embrulho misterioso, cujos detalhes lembram as técnicas de Ernesto Cony Filho, falecido há dez anos. Esse fato inusitado leva o narrador-personagem a mergulhar no passado e evocar a infância e a maturidade vividas ao lado do pai, relatando, em palavras cunhadas na sensibilidade, as lembranças indefinidas, os fragmentos da memória de um tempo vivido e de um tempo imaginado.

Este trabalho pretende refletir sobre o balizamento que norteia essa obra enquanto narrativa situada no limiar entre fatos prováveis *versus* fatos verificáveis, a fim de examinar sua inserção nos gêneros memórias e romance. Para isso, examinam-se as diferentes características genéricas na obra, com base nos conceitos de Philippe Lejeune sobre autobiografia e memórias, de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva e memória histórica, complementadas pelas noções de memória voluntária e involuntária comentadas no ensaio *Proust*, de Samuel Beckett.



QUASE-MEMÓRIA: ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

Carlos Heitor Cony, em entrevista durante a Semana de Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, declara a respeito da imprecisão de gênero em *Quase memória - quase romance* que "A literatura, muitas vezes, é mais verdadeira do que a história. Eu senti que a literatura tinha muito mais a verdade do homem do que a própria história", demonstrando acreditar na capacidade da literatura como meio para expor a verdade íntima.

Sua posição se confirma, no prefácio de *Quase memória-quase romance*, onde explica o porquê do vocábulo "quase" no título. A ideia surge a partir do cruzamento de fronteiras que se estabelece entre o vivido e o imaginado, pondo em dúvida a veracidade dos fatos, visto que o narrador ao rememorar sua história já não conserva o passado original, mas a percepção subjetiva deste passado, assumindo que sua narrativa é fruto de fragmentos subjetivos de suas lembranças. "[...] tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, que somada a outras nunca forma a memória do que fui ou do que outros foram para mim [...]" (CONY, 1995, p.95).

Cony aborda uma questão que permeia os gêneros literários confessionais, a da fragilidade fronteiriça entre o factual e o imaginário, evidenciando que, em razão da impossibilidade de estabelecer limites entre esses dois planos, qualquer discurso pode ser uma produção entrecortada de ficção, pois o discurso confessional não exclui os mecanismos do discurso ficcional na leitura da realidade. É desse imbricamento que nascem as memórias, que, ao evocarem lembranças do passado, apresentam uma versão personalizada das situações, ora omitindo ora acrescentando dados aos fatos vivenciados:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1999, p.55).

Os gêneros memorialísticos têm sua base na memória como função psíquica, inexata em sua capacidade de reter e reconhecer impressões ou acontecimentos do passado em sua totalidade e veracidade. Diante dessa dificuldade, transforma os fatos em recordações por meio da linguagem, preenchendo as lacunas entre passado e presente com imaginação e até fantasia. "A memória não é



apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado" (COSTA-&-GONDAR, 2000, p.9). Em outras palavras, a memória seria a repetição do não idêntico.

Sobre esse caráter livre, quase onírico da memória, diz Halbwachs: "Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho" (Citado em BOSI, 1999, p.55).

Entre os gêneros autobiográficos, as memórias são o que mais se aproxima da liberdade imaginativa, isso porque o autor, ao escrever sobre suas lembranças pessoais, focaliza de preferência o coletivo e, inevitavelmente, expande a literariedade do relato. A esse respeito, Philippe Lejeune observa que os limites entre autobiografia e memórias são imprecisos, móveis e subjetivos, visto que nas memórias, a narrativa de vida do autor está inserida nos acontecimentos testemunhados que ganham destaque, enquanto que na autobiografia, "o tema tratado é o da vida individual, o da história de uma personalidade" (LEJEUNE, 1996, p.14). Nas memórias o "eu" faz do passado uma leitura de mundo.

O narrador de *Quase memória* apresenta dados claros sobre o espaço e o tempo buscando a conexão entre passado e presente. Do presente, temos alguns dados concretos sobre a origem do embrulho que parecem indicar sua existência real: a data – 28 de novembro de 1995; a hora – aproximadamente uma hora da tarde; o local – o Hotel Novo Mundo no Flamengo. Do passado, fatos históricos como a crise militar e suas consequências para a imprensa, ao narrar a tensão política enfrentada por Ernesto Cony Filho, o pai do autor-narrador. Segundo Halbwachs, para se obter uma lembrança, é necessário que essa reconstrução funcione a partir de dados do contexto social (2006, p.39). Para Cony, a perseguição política sofrida pela imprensa é um desses pontos de referência que balizam sua narrativa.

Assim, no relato, somam-se situações factuais a situações imaginárias construídas por lembranças vagas do narrador, dando origem a uma narrativa que não se situa enquanto gênero, pois não é nem romance nem memórias, mas é "quase" os dois ao mesmo tempo. Devido a essa imprecisão genérica, o autor escreve na *Teoria do quase* o que é para ele a obra: "Uma *quase memória*, ou quase romance, uma quase biografia. Um quase - quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão inevitavelmente" (CONY, 1995 p.95).

Diante dessa indefinição de gênero, pode-se dizer que *Quase memória – quase romance* é incompleto enquanto memórias do autor-narrador, mas é um quase memorial do seu pai. O romance é dedicado às memórias quase-verdadeiras de Ernesto Cony Filho, como forma de expressar as lembranças de um tempo de afeto e cumplicidade que viveu com o pai.



O EMBRULHO MISTERIOSO: O FIO CONDUTOR DA TRAMA

O embrulho misterioso é a fonte inspiradora de toda a proposta narrativa, usado como pretexto para que o autor-narrador volte ao passado e resgate a figura paterna.

A maneira como o embrulho chega até Cony-narrador é um mistério intrigante, pois embora apresente características muito concretas e reais, essas identificam o mandante provável como Ernesto Cony, o pai do autor-narrador, falecido há dez longos anos. Assim, o narrador se pergunta: "Quem teria mandado aquilo para mim? Quem teria escrito com tinta roxa em papel recente, mas com a velha caligrafia dele, na mesma caligrafia dele, o meu nome? Quem?" (CONY, 1995, p.148).

Ao desencadear uma profusão de lembranças, o embrulho exuma metaforicamente e expõe ao presente a figura paterna, num processo de libertação dos sentimentos vividos ou recriados, que transmuda as imagens conforme a visão de mundo do próprio narrador. De fato, segundo Benedito Nunes, o presente e o passado são deslocáveis e apenas o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo separa (NUNES, 1998, p.25).

A identificação das técnicas características do pai, no embrulho, traz de volta a figura paterna por inteiro, ainda que de maneira intrigante e inesperada:

Conhecendo o pai como conhecia, eu não devia estar admirado de ter recebido aquilo. Onde quer que estivesse e como estivesse, ele daria um jeito de se fazer sentir, de estar presente. Até aqui fiquei com raiva por não ter previsto que, um dia, mais cedo ou mais tarde, sem mais, nem menos, esbarraria com ele novamente, sob um disfarce ou pretexto qualquer. (CONY, 1995.p.12).

Emocionado, o narrador descreve, com forte sentimento de nostalgia, a relação de afeto que sempre mantivera com o pai, e a admiração pela sua maneira peculiar de engendrar a vida, mesmo em situações embaraçosas, a exemplo da ocasião em que perdeu o emprego no jornal nas reviravoltas da política brasileira.

Ernesto Cony Filho, o pai do narrador, tinha um jeito alegre de viver, sempre criando coisas, ora inventando perfumes, ora construindo fabriquetas no fundo do quintal de sua casa; outras, fazendo enormes balões coloridos, com risco de incendiar as casas vizinhas. Era exímio na arte de preencher, com criatividade e bom humor, algumas incompletudes de sua própria vida. Como jornalista, deveria ter na escrita seu principal instrumento de expressão,



porém, quase não redigia e para compensar, de alguma forma essa falta, ousava na oralidade.

Ele não apreciava a ficção escrita, preferia a oral e era mestre em sua arte, em seus encantos. Se decidisse abdicar do relato oral para escrever um texto sobre alguma coisa, não seria uma história qualquer, mas um desabafo que, na vida real, no dia-a-dia de seu tumultuado viver, ele conseguia esconder dos outros e de si mesmo. (CONY, 1995, p.129).

Na década de 30, quando perdeu o emprego no jornal *O Paiz* em um incêndio provocado pela Revolução, sua criatividade ficou ainda mais apurada: para sobreviver vendeu rádios, instalou antenas, criou galinhas, etc.

Quando incendiaram *O Paiz* e o pai ficou apenas com o salário de funcionário, precisou vender rádios, instalar antenas, vender aves e ovos para manter o seu padrão de vida, modesto, mas bastante para cuidar da família, dos filhos, de suas pequenas extravagâncias. (CONY, 1995, p.139).

Dos tempos de menino do narrador, um episódio se destaca: a construção de balões. O pai era quem construía os maiores e os mais belos balões da região. O narrador-personagem, nas noites que antecediam a de São João, juntava-se ao pai na condição de aprendiz para construir os majestosos balões que iluminariam os céus na noite de 24 de junho.

Sabendo que era uma festa, ele me acordava, embora minha mãe reclamasse acordar uma criança por causa tão boba, os balões demorariam a ser feitos, haveria tempo para aproveitar aquilo tudo, ela não entendia que eu tinha pressa, e o pai também. Se tínhamos de ser felizes, queríamos ser felizes já. (CONY, 1995, p.96).

À medida que o narrador de *Quase memória* presentifica o morto por meio do embrulho, as memórias de Cony filho e as de Cony pai vão se delineando numa superposição de planos temporais, quando ao descrever situações contundentes de sua vida pessoal, o narrador acaba por escrever sobre o pai. Isso porque: "Escrever uma obra autobiográfica é uma maneira de trazer não somente a figura do sujeito enunciado, mas também resgatar o espaço e o contexto social e cultural com o qual o "eu" ou o "outro" se relacionam e coexistem" (ALMEIDA, 2006. p.67).



MEMÓRIAS PROUSTIANAS EM QUASE MEMÓRIA

O embrulho sem remetente que Cony-narrador recebe, todo feito à moda do pai, com sua letra engenhosa no sobrescrito, a singular técnica de fazer o nó no barbante e a tinta roxa da caneta de uso habitual, desencadeia subitamente, no narrador, lembranças do pai e dos tempos de menino: "Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava inteiro total. Só ele faria aquelas dobras no papel, só ele daria nó no barbante ordinário, só ele escreveria meu nome daquela maneira" (CONY, 1995, p.12).

Esse objeto inesperado e tão característico propõe um momento arrebatador, deflagrando na memória do autor-narrador sensações e sentimentos experimentados com o pai, tais como: o cheiro de fumo, alfazema, manga e brilhantina Coty; a capacidade de sonhar, a alegria pura da infância e as mil e umas "técnicas", "trofeus" e "truques" de fazer coisas em grande estilo.

A identificação do embrulho leva o narrador a uma revelação súbita, a um mergulho repentino que o tira metaforicamente do tempo presente, arrebatando-o para outro; interno, não sujeito às leis de Cronos. "Como na busca proustiana do passado, o narrador de *Quase memória* liga o "tempo vivido" e a "duração interior" à sua memória involuntária, a qual faz sentir cada coisa como se fosse atual" (NUNES, 1998, p.72).

Desde que recebi o embrulho e vi a letra do pai, tão inconfundível, tão dele e tão recente, o tempo deixou de funcionar. [...] Nem vontade tenho de olhar o relógio. O tempo parou. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo. (CONY, 1995, p.171).

Este exercício de imaginação repentina, guiado por clarões da memória do narrador, traz a revelação de situações vividas, sentimentos, imagens e pessoas.

A esse processo de revelação súbita da memória, capaz de agarrar o passado e o presente simultaneamente, em um tempo puro, Proust chama de memória involuntária. No ensaio intitulado *Proust*, Samuel Beckett analisa em profundidade os conceitos do romancista sobre memória. Segundo Proust,

A memória involuntária é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa [...] subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real. [...] a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes este milagre reaparece em Proust. (BECKETT, 2003, p.33).



O embrulho de Cony-pai, em *Quase memória - quase romance* pode ser considerado uma "madeleine" carioca. Impregnado com os cheiros do pai, revelador da técnica paterna nas dobras do papel e na arte de atar nós, o embrulho relembra o famoso episódio das madeleines de Proust e remete o narrador à lembrança dos tempos de infância perdidos no passado.

Para Proust, um som, um odor, ou um estímulo qualquer pode provocar uma série de associações na mente que trazem de volta o passado como uma avalanche, a fim de fundi-lo com o presente. Nesses momentos, o passado é recuperado e apreendido, como era realmente e não como nós julgamos que foi. (CAMATI, s.d, p.2).

A memória pura desencadeada no narrador pelo mecanismo epifânico vai aos poucos se perdendo e a narrativa passa a ser construída por meio de crônicas, passagens cômicas ou nostálgicas selecionadas pela memória voluntária.

De repente, não senti cheiro algum. Nada fizera além de olhar o embrulho imóvel, viajando sem pressa e sem itinerário por cheiros antigos, cheiros que sentira (ou julgava sentir), cheiros que pareciam vir do embrulho, mas que, de repente, desconfiei que viessem de mim mesmo. (CONY, 1995, p.32).

Dessa forma, num segundo momento, Cony-narrador vale-se da memória voluntária, porque, ao escrever as memórias do pai ou as próprias, reorganiza o pensamento, revolve o passado, seleciona fatos, dirige o interesse para determinadas imagens e deixa outras de lado, afastando-se das instantaneidades proustianas. Sobre o conceito proustiano, Beckett diz ainda, no ensaio já referido:

A memória voluntária é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. [...] As imagens que escolhe são tão arbitrarias quanto às escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. [...] insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo. (BECKETT, 2003, p.32).

A memória voluntária não inventa nada de novo, mas analisa, reconstrói e transforma os fatos, como se a memória fosse uma câmera e focasse a lente em determinadas cenas de interesse, enquadrando apenas essas nas lembranças.

O narrador de *Quase memória*, ao usar esse procedimento de recordar, desvela o ponto de vista sob o qual compreende os fatos vividos. Nesse processo de rememoração, Cony-narrador resgata a figura do pai como uma pessoa alegre e trapalhona, além de descrever com sensibilidade e contundência os sentimentos contraditórios que marcam a relação entre eles.



DO PARTICULAR AO SOCIAL E AO HISTÓRICO

Em linguagem lírica e bem humorada, o narrador de *Quase memória* evoca o Rio de Janeiro do período 1940-60, construindo verdadeiros painéis da sociedade carioca, do seu modo de viver, de seus valores, da sua frivolidade, especialmente, de seus tipos inesquecíveis, que ganham destaque no romance e convergem na figura de Ernesto Cony Filho, que encarna as relações de cordialidade e urbanidade que lhes é comumente atribuída.

A figura paterna, posta em relevo na obra, vai aos poucos se apagando, para que o vivido se transforme em texto, fazendo da memória do filho ou das quase memórias do pai um campo esférico não mais isolado, mas socializador, posto que abrange não só o individual, mas o social ou coletivo. Ao escrever suas "quase memórias", Carlos Heitor Cony estabelece diálogo com a sociedade de seu tempo, fomentando a análise das relações interpessoais, familiares e sociopolíticas. A esse respeito diz Halbwachs:

As lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, isso porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas, por essa razão, não é possível recordar fatos passados e localizar essas lembranças sem pontos de referências nos contextos sociais. A memória individual está ligada à idéia de grupo, e esta última à memória da cada sociedade. (HALBWACHS, 2006, p.30).

O narrador ao revisitar seu passado evidencia uma sequência de fatos que marcaram não somente sua vida, mas a de outras pessoas. Seu pai é parte significativa dessas lembranças. Essas o remetem à infância, aos tempos de seminário, aos incidentes familiares, aos percalços da imprensa nos anos 30 e 60, à doença do pai que levou o filho a substituí-lo no Jornal e, por fim, à morte de Ernesto Cony.

Cony-narrador ao escrever as memórias do pai entrelaçadas às suas, extrapola do universo familiar ao social, à vida pública, dando especial destaque ao jornalismo da época, assunto sobre o qual escreve com propriedade, visto que fora colega de profissão do pai no *Jornal do Brasil*. Desse ambiente, recorda que a maioria dos jornalistas trabalhava mais pelas oportunidades de viagens, bocas livres e acesso a pessoas influentes. Descreve, ainda, o jornalismo como um intermediário entre o poder e a sociedade, um ambiente boêmio, alegre e divertido, mas que por ocasião da Revolução de 30 e posteriormente da Ditadura de 64 sofreu injustiças e repressão, principalmente, durante o governo de Getúlio Vargas.



[...] Em 1930, o pai perdera o emprego, quando incendiaram *O Paiz*, passara duas semanas escondido na casa de amigos, a situação agora (referindo-se à Ditadura) era mais radical, mais violenta, a turma que tomara o poder estava disposta a ir fundo, eliminando da vida pública – e até da vida em geral – aqueles que eram tidos como subversivos. Falavam em fuzilamento, em gente que era embarcada nos aviões militares e atirada em alto-mar. Havia muita confusão. (CONY, 1995, p.174).

Ainda que o foco central do livro não sejam as questões de cunho político, o texto evidencia as convulsões do cenário dos anos 60, que culminariam na Revolução de 64 com o golpe militar, que calaria a imprensa.

Dessa forma, as quase memórias de Ernesto Cony Filho resgatam parte da história do Brasil do século XX, pois trazem à tona não só questões pessoais, mas também as turbulências sociopolíticas da época da ditadura militar.

Sobre os tempos difíceis da repressão o autor-narrador diz:

[...] A linha do jornal tornou-se mais agressiva, mais independente – e diversos casos foram criados envolvendo jornalistas e autoridades. Num desses momentos, quando a redação chegou a ser ameaçada de invasão por militares que se julgaram ofendidos pelo noticiário, o pai colocou uma faca de prata na cintura [...] Com a experiência de 1930, quando o jornal em que o pai trabalhava fora depredado sem que houvesse reação, ele achava que, em caso de invasão, cabia aos jornalistas se defenderem. Nos anos difíceis que atravessou de 1961 (renúncia de Jânio Quadros e crise militar) até 1985 (fim da ditadura instalada em 1964), o único gesto de reação física contra a violência: os tanques do exército, os aviões da aeronáutica, os vasos de guerra na marinha contra uma faca para cortar churrasco. (CONY, 1995, p.201).

Assim, percebe-se, nessa obra, que a memória individual e a memória coletiva entrelaçam o presente e o passado para resgatar a identidade paterna, e, simultaneamente expor a realidade do contexto sociopolítico, o que nos leva à concepção de memória como um processo social e construtivo no relato dos acontecimentos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise confirma a posição inicial do autor no prefácio ao enfatizar os limites permeáveis entre o real e o imaginário, pois apesar da apresentação de fatos verificáveis na história da família de Cony e do contexto político social do Brasil nos anos 30 e 60, *Quase memória* apresenta desvios dos paradigmas do gênero memórias quando introduz o misterioso e o fantástico. Ao manter secreto o conteúdo do embrulho o autor contraria a expectativa do leitor que espera revelações íntimas e completas a respeito do objeto das memórias, objetivos precípuos do gênero.

O embrulho misterioso funciona como um passaporte imaginário para os porões da memória, com o propósito de emitir *flashbacks* desencadeados pelo cheiro sugestivo do embrulho, e de outras características que estimulam a memória do autor-narrador. A exemplo da madeleine de Proust, arrebatada por Cony- narrador de seu tempo, tentando atar as pontas do presente e do passado na reconstituição da identidade paterna.

Quase memória-quase romance proporciona a reflexão dos gêneros situados no limiar do ficcional e não-ficcional, pois traz à tona um tempo e uma sociedade que já não existem em sua forma original, mas subvertidos pela visão pessoal do narrador. Ao immortalizar as quase-memórias do pai, Cony constrói simultaneamente um painel da época. Isso porque as memórias individuais estão atreladas às memórias coletivas e revelam o contexto social através de situações vividas ou imaginadas, mas que de uma forma ou de outra evidenciam o senso e a postura crítica do narrador diante dos acontecimentos.

Dessa forma, os conceitos de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva e memória histórica se confirmam, pois as quase memórias de Ernesto Cony Filho se interligam às de outros membros do grupo social a que pertence, rompendo os limites da individualidade e contextualizando outros discursos que expressem a verdade coletiva, política e histórica da sociedade retratada.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Elenir Romão de. O embrulho da memória. *Revista eletrônica Guavira Letras*, Três Lagoas, MS, n.3, 2006.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

BOSI, Cléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 7.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CAMATI, Anna Stegh. *Conceitos de tempo, memória e identidade no ensaio de Beckett sobre Proust*. Traduzido e adaptado por Mail Marques de Azevedo. Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná, 2008.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória-quase romance*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

COSTA, I.J. M&GONDAR, J. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 2.ed. Paris: Seuil, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

SILVEIRA, Ênio. "A farsa de abril ou o mito da honradez cívica". In: CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.



(AUTO)BIOGRAFIA DOS QUE NÃO ESCREVEM: A VOZ DOS EXCLUÍDOS EM *BECOS DA MEMÓRIA*¹

Edilson Gomes Costa²

RESUMO: Este trabalho visa demonstrar a existência de um discurso ficcional negro na obra *Becos da memória*, da escritora Conceição Evaristo, o qual está intrinsecamente condicionado à definição da imagem que o afrodescendente possui de si mesmo e à consolidação de um processo no qual busca assumir-se como sujeito da enunciação. Através da análise dessa obra e à luz das teorias de Hallwachs sobre memória coletiva, demonstraremos que há o aflorar de um *eu-que-se-quer-negro*, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto – aquele de quem se fala. Que nessa obra, a narradora/ personagem quer ser aquela que fala, rejeitando uma identidade atribuída a si e aos seus pelos "outros", alheios à comunidade, desafiando-se a assumir as rédeas de seu destino histórico, por meio da educação e do exemplo recebido. Mostraremos que a recuperação da memória ancestral é um processo de "reconstrução" do excluído afrodescendente e que a identidade do indivíduo, como Hallwachs afirma, se constrói a partir de experiências, pois "determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo".

Palavras-chave: Literatura. *Becos da memória*. Memória coletiva. Identidade afro-brasileira.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: edigocosta@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

As classes dominadas não falam, fala-se delas.

Pierre Bourdieu

*A "palavra é dada" a eles – ou seja,
tomada deles para ser transformada em escrita.*

Philippe Lejeune

Em seu texto "A autobiografia dos que não escrevem", Lejeune afirma que escrever e publicar a narrativa da própria vida foi, e continua sendo um privilégio reservado às classes dominantes e que o "silêncio" das classes dominadas parece natural. Ao analisar o processo em que se dá tal apropriação, o autor levanta algumas questões referentes à autoria e à classificação desse tipo de produção. Seria autor aquele que compila e escreve ou "a pessoa que vivera aquela vida suficientemente dolorosa ou exemplar para ser apresentada ao público"? (LEJEUNE, 2008, p.115).

Se, decompor, analisar e classificar um texto "autobiográfico" que se afirma não-ficcional, mas cujo autor não viveu as experiências descritas, é difícil, o que dizer então, de outro que é publicado como ficcional e que a autora afirma, na introdução, ser a sua obra uma "homenagem" àqueles com quem vivera e partilhara experiências no passado, uma obra ficcional que se ampara nas "vidas" alheias, em seus depoimentos, que são reconstruídos através da re-memorização. Àqueles, de cujas vidas extraiu os relatos apresentados de forma romaneada. Como distinguir o real do ficcional? Até onde vão as memórias individuais da autora, que ao reconstruí-las se apropria das memórias coletivas do seu grupo?

Depois, como explicar a memória? Essa matéria efêmera e inconsistente pode ser considerada confiável na construção de narrativas de vidas? Poderíamos dar a ela uma dimensão intermediária entre natureza e espírito, corpo e mente, indivíduo e sociedade? Essas perguntas simples, assim como outras mais complexas, têm sido formuladas ao longo da história do homem e despertaram a curiosidade de grandes pensadores. Para Santo Agostinho, a memória é "como o ventre da alma", é onde "estão tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie". Muitos séculos depois, o filósofo Henri Bergson (1990, p. 23), procurando responder a esta mesma questão, afirmou que a memória seria o "lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas". Halbwachs, por sua vez, optou pelo estudo de quadros sociais para explicar a memória, procurando uma alternativa não só à abordagem filosófica



de Bergson como também à de diversos pensadores de sua época, como James Joyce, Marcel Proust, William James e Sigmund Freud, que estavam todos, à sua maneira, voltados para a memória como meio do conhecimento.

Neste trabalho, não pretendemos tecer dissertações sobre a memória, apenas utilizamos algumas das contribuições deixadas por Halbwachs – em sua análise sobre memórias coletivas – como recurso para explicarmos a estrutura da obra aqui analisada: *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. Nosso objetivo é avaliar até que ponto somos atores sociais, senhores absolutos no controle de nossos comportamentos, nosso passado e nossas identidades. Como a memória individual, ao se reconstruir, apropria-se da memória coletiva e como essa memória coletiva auxilia no processo de construção da identidade individual, pois, conforme Halbwachs, a memória individual está amarrada à memória do grupo, que por sua vez, está atrelada à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade.

Valemo-nos, também, dos estudos de Philippe Lejeune sobre a escritura das histórias de vidas em "A autobiografia dos que não escrevem", dos que vivem à margem de uma sociedade eminentemente letrada, bem como do artigo "Memória, esquecimento, silêncio", do sociólogo austríaco Michael Pollak, e de sua conferência "Memória e identidade social", que trata dos elementos constitutivos da memória, individual e coletiva e da sua ligação com a identidade social.

PELOS BECOS DA MEMÓRIA COLETIVA

O sociólogo Maurice Halbwachs foi um dos autores que mais contribuiu para a compreensão do significado da memória coletiva. Viveu em Paris no início do século e foi um profundo conhecedor do debate filosófico da época. Após sua formação acadêmica inicial como discípulo de Bergson, debruçou-se sobre os trabalhos não publicados de Leibnitz. Mais tarde, renunciou completamente às assertivas filosóficas de seu tempo e procurou uma nova inspiração teórica no trabalho do sociólogo Émile Durkheim, de quem se tornou colaborador. O primeiro trabalho acadêmico que o tornou conhecido foi sobre classes sociais, onde já defendia o argumento de que a identidade atribuída a trabalhadores não poderia ser apontada apenas a partir da forma de inserção de determinados grupos sociais na atividade econômica.

Desde sua nomeação como professor da Universidade de Strasbourg, Halbwachs dedicou-se ao estudo da memória e foi, de fato, o primeiro *scholar* a enfatizar o caráter social da memória. Há mais de 70 anos ele afirmou que tudo o que nos lembramos do passado faz parte de construções coletivas do presente. Um de seus grandes méritos foi ter escrito sobre memória coletiva



numa época em que a memória era compreendida primordialmente como fenômeno individual. Dessa forma, tornou-se uma referência clássica no que se refere ao tema da memória. Suas proposições são utilizadas como ponto de partida para expressivas reflexões, acompanhando o crescente interesse pela memória como campo de investigação.

Na obra *La mémoire collective (A memória coletiva)*, publicada em 1950, após sua morte no campo de concentração de Buchenwald, ele apresenta a memória como um fenômeno social, examina e discute a reconstrução das lembranças pensando no âmbito das relações sociais e dos grupos de convívio. Nessa obra, o autor busca compreender a memória individual considerando o indivíduo como um ser social, integrado em meios sociais que conformam sua percepção acerca dos acontecimentos vistos e/ou experimentados. Questiona, ainda, se a memória individual pode bastar-se ou se necessita da memória dos outros como ponto de apoio e reforço, defendendo a ideia de que é como membros de grupos que recordamos.

No entanto, Halbwachs ressalta a necessidade de pontos de contato entre as lembranças, pois só podemos encontrar apoio externo, isto é, no relato dos outros, se guardo alguma coisa das experiências compartilhadas. Para o compartilhamento das recordações, além da convivência com o grupo, é necessário que essas se relacionem e se complementem, pois fundamental na memória individual é, justamente, a dimensão social:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados e noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p.34).

O autor ainda apresenta duas considerações reforçando essas relações entre a rememoração e o convívio social, as quais ele mesmo aponta como facilmente aceitas. Nesse sentido, comenta que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outras pessoas e destaca a pertinência da expressão "memória coletiva" para evocar acontecimentos vividos em grupos (HALBWACHS, 1990, p.36).



Halbwachs afirma que sempre vivemos nossas experiências em relação com os que nos cercam, e esses, de algum modo, constituem as referências para nossa percepção. Noções e imagens que aplicamos a essas experiências são tomadas do meio social onde vivemos. É por afirmar o caráter intrinsecamente social do ser humano que o autor não pode perceber a memória individual senão apoiada na memória coletiva.

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que eu ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que do instrumento comum nem todos aproveitem do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p.51).

Podemos dizer que a convivência e o diálogo são processos envolvidos neste fenômeno da memória. Na passagem acima, é possível ressaltar alguns aspectos importantes para pensarmos a relação entre memória individual e coletiva. Primeiro, os indivíduos recordam como membros de grupos; segundo, a memória coletiva tem por suporte o conjunto das pessoas que integram o grupo; terceiro, o instrumento comum é a memória coletiva; quarto, a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva; e finalmente, que este ponto de vista é mutável, dependendo das relações com outros meios sociais. Para o autor,

a sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, pelas transformações destes meios, cada um tomado à parte e em seu conjunto. (HALBWACHS, 1990, p.51).

Assim, Halbwachs sublinha que a memória deve ser entendida "como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes", mas devemos lembrar também "[...] que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis" (POLLAK, 1992, p.200). O que Pollak quer afirmar é que, a partir de experiências realizadas em entrevistas de histórias de vida, as pessoas tendem a reter certos acontecimentos, períodos de vida ou de fatos, algo de invariante a que voltam várias vezes:



É como se, numa história de vida individual [...] houvesse elementos irreduzíveis em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificarem em função dos interlocutores ou em função do movimento da fala. (POLLAK, 1992, p.201).

Assim, é ponto pacífico que a lembrança aparece como efeito de uma grande e complexa combinação de influências, mesmo não sendo possível estabelecer com clareza as origens destas influências.

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou bem alterada. (HALBWACHS, 1990, p.71).

Para o autor, as lembranças são organizadas de duas maneiras, em torno de uma pessoa ou no âmbito de uma coletividade, grande ou pequena. Uma vincula-se à vida pessoal e interior, a outra ao mundo social e exterior. Os indivíduos estão relacionados com ambas, contribuindo para a formação das duas, enfim participariam dos dois tipos de memórias, a individual e a coletiva. "A memória coletiva [...] envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas" (HALBWACHS, 1990, p.55).

Em *Becos*, a autora retoma lembranças da infância, histórias de vidas contadas ou vividas para reconstruir o presente, ou para ficcionalizar o passado. De qualquer forma, memórias acumuladas, sejam individuais ou do grupo, formam o grande painel da real favela da infância na fictícia favela do livro.

Mas afinal, quais são os elementos constitutivos da memória, seja ela individual ou coletiva? Segundo Pollak, a lembrança se ampara em três critérios – acontecimentos, personagens e lugares – conhecidos direta ou indiretamente e que podem se referir a "acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também de projeção de outros eventos"

Em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, os acontecimentos "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. [...] É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p.203).



Ao recompor sua trajetória, em que se forjou sua identidade de afrodescendente, a autora de *Becos da memória* se apropria das impressões que a marcaram e que estavam circunscritas ao âmbito das relações com o grupo. A herança familiar, a escravidão, que tanto marcou o avô e os tios, a dor que se mantinha inalterada na alma desses personagens foram apropriadas pela autora/personagem de *Becos*.

Além de acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens, sejam elas encontradas realmente no decorrer da vida, ou aquelas que indiretamente se "transformaram quase que em conhecidas, e ainda, de personagens que não pertencem necessariamente ao espaço-tempo da pessoa"; e finalmente, pelos lugares.

Existem lugares de memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser um lugar na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. [...] Locais longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. (POLLAK, 1992, p.204).

Foi a partir das referências e proposições de Halbwachs, comentadas em Pollak, que orientamos nossa análise da obra *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, enfatizando a utilização que a autora faz desses recursos para compor um quadro de reminiscências que povoaram por longo tempo seu interior e para recompor um retrato, na sua máxima completude, da favela em que viveu quando criança, real e ficcionalmente.

[...] a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado! [...] Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, [...] aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. (EVARISTO, 2006, p.21).

A memória coletiva concerne à convivência e à comunicação entre os membros de uma coletividade. Sua duração acompanha a existência do grupo. Um indivíduo participa de diversos grupos ao longo de sua vida, cada um desenvolvendo memórias coletivas que só ao grupo interessam. Halbwachs, ao considerar os quadros sociais da memória, mostrou a importância da informação como mediadora do processo de construção de identidade. Se passarmos a compreender que nossas lembranças relacionam-se a quadros sociais mais amplos, compreendemos também que o passado só aparece a nós a partir de



estruturas ou configurações sociais do presente, e que memórias, embora pareçam ser exclusivamente individuais, são peças de um contexto social que não só nos contém como é anterior a nós mesmos.

Para o sociólogo francês, portanto, não há uma memória coletiva capaz de impor-se ao conjunto de indivíduos arbitrariamente, nem tampouco um quadro social da memória que não seja constituído a partir de um grupo de indivíduos. Na percepção de Halbwachs, a memória não é, e não pode ser considerada o ponto de partida porque ela nunca parte do vazio; assim como faz Conceição Evaristo na construção de *Becos da Memória*. Ali, a memória é adquirida à medida que a personagem principal toma como sua as lembranças do grupo com o qual se relaciona: há um processo de apropriação de representações coletivas por parte da personagem em interação com outros personagens, revivendo acontecimentos pessoais ou "herdados", num tempo-espaço comum ao grupo: a favela.

PELAS MEMÓRIAS DOS BECOS

Conceição Evaristo nasceu na favela Pindura a Saia, em Belo Horizonte/MG em 1945. A mãe Joana Josefina, a tia Maria Filomena, assim como outros membros da família transmitiram-lhe o gosto pelo "contar e ouvir histórias". Começou a ler para conferir o rol de roupa lavada a ser entregue para a patroa. A família era muito pobre, como ela mesma afirma: "Naquela época, eu menina, minha curiosidade ardia diante de tudo. [...] Hoje, a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez!"

Em 1973, parte para a cidade do Rio de Janeiro em busca de trabalho, presta concurso e ingressa no magistério público. Forma-se em Letras pela UFRJ. Faz mestrado em Literatura Brasileira na PUC/RJ e doutorado em Literatura Comparada na UFF/RJ. Inicia suas publicações em 1990, na coletânea "Cadernos Negros", do Grupo Quilombhoje de São Paulo. Escreveu o romance *Ponciá Vicêncio*, além de vários contos e poemas publicados no Brasil e exterior.

O romance *Becos da memória* nasceu em 1987/88. Foi o seu experimento em construir uma narrativa, é um texto anterior aos seus contos e ao romance *Ponciá Vicêncio*. Em 1988, o livro deveria ser publicado pela Fundação Palmares/MinC, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante.

"Em *Becos da memória* aparece a ambiência de uma favela que não existe mais. A favela descrita no livro acabou e *acabou*. Hoje, as favelas produzem outras memórias, provocam outros testemunhos e inspiram outras lições", esclarece a autora no prefácio do livro. Evaristo (2006) afirma ainda, que escreveu este



livro "como uma homenagem póstuma" aos "homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela".

IDENTIDADE E MEMÓRIA

Nas últimas duas décadas, podemos considerar que prevalece a ideia de que identidades coletivas são construções políticas e sociais e que devem ser tratadas como tal. Desta nova perspectiva, passou-se a afirmar que indivíduos constroem suas identidades e que a manutenção destas identidades depende do processo resultante das interações mantidas por estes indivíduos no processo de compreensão de si próprios e de suas intervenções na realidade. Identidades coletivas passaram a ser compreendidas a partir não só de um agregado de interações sociais, mas também da razão político-estratégica de atores sociais. Afinal, se identidades são construídas, a que interesses elas servem e quem são aqueles excluídos do processo?

A noção de identidade, que rompe com as dicotomias entre indivíduo e sociedade, passado e presente, bem como entre ciência e prática social, está tão associada à ideia de memória como essa última à primeira. O sentido de continuidade e permanência presente em um indivíduo ou grupo social ao longo do tempo depende tanto do que é lembrado, quanto o que é lembrado depende da identidade de quem lembra.

Ao analisar a obra *Becos da memória*, não podemos omitir a origem e condição étnico-social daquela que escreve. É evidente, em todo o corpo da obra a intencionalidade da autora. Suas marcas de mulher negra e de origem humilde não são camufladas por um texto "romantizado". A escritora negra mostra-se na sua totalidade, expõe-se integralmente, deixa-nos penetrar em suas memórias mais recônditas. Assume-se como aquela que fala e não de quem se fala.

Para Zilá Bernd,

Para que exista um discurso ficcional do negro é preciso que o negro defina a imagem que possui de si mesmo e que consolide o processo já iniciado de construção de uma consciência de ser negro na América. [...] Buscando assumir-se como sujeito da enunciação, o negro liberta-se da imagem quase sempre estereotipada com que foi apresentado desde sua chegada ao Novo Mundo [...]. (BERND, 1988, p.76).



Desta forma, em *Becos*, "vemos aflorar um *eu-que-se-quer-negro*, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto ou, melhor, daquele de quem se fala." (BERND, 1988, p.76).

Manuel Castells (2000, p. 24) observa que as identidades "constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e constituídas por meio de um processo de individuação", o que torna toda e qualquer identidade resultante de uma construção, que tem como objetivo organizar significados que se mantenham ao longo do tempo, em um determinado espaço e em um contexto social e político fortemente marcado por relações de poder. Por isso Castells propõe a seguinte distinção entre os processos de construção de identidades:

- *Identidade legitimadora*: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais;
- *Identidade de resistência*: criada por atores que se encontram em posições/ condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos;
- *Identidade de projeto*: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social.

Utilizando-nos destes modelos criados por Castells, podemos dizer que para a população negra a superação dos estereótipos vinculados à cor, (admitindo-se que os negros se encontram muito frequentemente realizando atividades desprestigiadas socialmente), constitui-se um problema que podemos associar a uma redefinição da própria identidade negra. Em *Becos* a autora rejeita uma identidade atribuída a si e aos seus pelos "outros", alheios à comunidade e lança o desafio de assumir as rédeas de seu destino histórico, através da educação e do exemplo recebido. Ela quer ser aquela que fala. Ela própria quer redefinir sua posição na sociedade, quer ser protagonista de sua história e recuperar a história daqueles que não tiveram vez nem voz.

Maria-Nova queria sempre histórias e mais histórias para sua coleção. Um sentimento, às vezes, vinha-lhe. Ela haveria de recontá-las um dia, ainda não se sabia como. Era muita coisa para se guardar dentro de um só peito. Ela quase sempre estava mais para amargura. Achava os barracos, as pessoas, a vida de todos, tudo sem motivo algum para muita alegria. (EVARISTO, 2006, p.39).



Para Azevedo (2004, p. 95), o discurso, que pretende descrever uma história do eu, tem evidente caráter ficcional. "As autobiografias não são simples crônicas de fatos, mas a manipulação engenhosa de detalhes e fatos que adquirem o status factual durante construção de uma persona particular como sujeito do relato". Ao narrar o desenvolvimento da protagonista da infância à adolescência e o seu processo de busca da identidade, a autora articula suas próprias memórias com as memórias da comunidade em que vive, para assim compor a representação do EU biográfico.

A menina crescia. Crescia violentamente por dentro. Era magra e esguia. Seus ossinhos do ombro ameaçavam furar o vestidinho tão gasto. Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e a fogo. A vida não brincava com ela e nem ela brincava com a vida. Ela tão nova e já vivia mesmo. Muita coisa, nada ainda, talvez ela já tivesse definido. Sabia, porém, que aquela dor toda era só sua. Era impossível carregar anos e anos tudo aquilo sobre os ombros. Sabia que era preciso pôr tudo para fora, porém como, como? Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e fogo. (EVARISTO, 2006, p.72).

Pollak (1989) afirma que essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não em textos escritos, permanecem vivas.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.5).

A enunciação em primeira pessoa, no singular ou no plural, revela a determinação da autora de

desvencilhar-se do anonimato e da 'invisibilidade' a que foi relegada por sua condição de descendente de escravos ou ex-escravos e, mesmo após a Abolição, sua situação de estranhamento em uma sociedade que não a convocou a participar em igualdade de condições. (BERND, 1988, p.77).

Hoje estou para o sofrimento. Vou ver Vó Rita. Vou pedir que me leve até a Outra. Posso também ir olhar a ferida que Magricela tem na perna. Tenho nojo, mas olho. [...] Hoje quero tristeza maior, maior, maior. (EVARISTO, 2006, p.35).



Hoje quero tristeza maior, maior, maior... Hoje quero dormir sentindo dor. Maria-Velha parece que adivinhava os desejos de Maria-Nova. E quando a menina estava para sofrer, a tia tinha tristes histórias para rememorar. Contava com uma voz entrecortada de soluços. Soluços secos, sem lágrimas. (EVARISTO, 2006, p.35).

Mãe Joana era uma mulher triste. Não sorria nunca. Coincidência ou não, era irmã de Maria-Velha. Vinha de uma mãe que tinha o lado direito abobado, adormecido, e de um pai doido, demente, maluco. [...] Maria-Nova nunca conseguira uma história de Mãe Joana, embora ela tivesse tantas. (EVARISTO, 2006, p.41).

Sempre sabíamos quando Vó Rita estava chegando. Ela vinha cantarolando ou falando sozinha, às vezes, até sozinha sorria, gargalhava mesmo. E não era louca, Vó Rita! Vó Rita era boa, muito boa. Hoje, quando penso em Vó Rita, é como se pensasse no mistério e na plenitude da vida. (EVARISTO, 2006, p.67).

Na grande maioria dos casos "o *eu* individual funde-se no *nós* coletivo, evidenciando um empenho em delinear uma identidade comunitária que [...] corresponde à participação afetiva a uma entidade coletiva, constituindo-se no alicerce constante de todas as formas de identidade" (BERND, 1988, p.78). Por outro lado, utiliza um narrador em terceira pessoa para gerar um afastamento, um distanciamento estratégico que valide seus pontos de vista:

Mas a menina é do tipo que gosta de por o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito. [...] Maria-Nova, talvez tivesse o banzo no peito. Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto, o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis, em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. A menina, apesar da dor, pedia mais e mais aquela história. (EVARISTO, 2006, p.62).

Maria-Nova tinha em Bondade outro contador de histórias. Coisas que ele não contava para gente grande, Maria-Nova sabia. As histórias tristes, Bondade contava com lágrimas nos olhos; as alegres, ele tinha no rosto e nas mãos a alegria de uma criança. (EVARISTO, 2006, p.39).

Para Pollak (1989), ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial".



[...] existem nas lembranças, de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'. As fronteiras desses silêncios e 'não-ditos' com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta. (POLLAK, 1989, p.3).

Pollak ainda afirma, que aquilo que "a memória individual grava, recalca, exclui, relembra é, evidentemente, o resultado de um verdadeiro trabalho de organização", assim como também é o trabalho de construção de um texto ficcional, principalmente se está calcado em memórias individuais e coletivas. Para o autor, há uma ligação muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade – o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Esse sentimento é

[...] a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. Nessa construção da identidade, há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. (POLLAK, 1992, p.204).

Becos da Memória revela a preocupação da autora em ancorar a questão da construção de sua identidade no sentimento de pertencer a um grupo que deseja valorizar através da palavra. Ao retomar a memória dos excluídos da sua infância, Evaristo rompe com o silêncio a que tais minorias são lançadas através de situações geradas pelos mecanismos oficiais de exclusão. Ao retomar as histórias de vidas contadas pelos "griots" de sua infância, ela concretiza a autobiografia dos que não escreviam, mas que as viviam de forma dolorosa, porém intensamente.

Havia as misérias e as grandezas. Havia o amigo e o inimigo, o leal e o traiçoeiro. Havia muito de amor e de ódio. Havia muito de riqueza na pobreza, na miséria de cada um. E havia também a miséria do egoísmo, da inveja, do ódio, do desejo assassino de liquidar, de acabar com o irmão. Havia a miséria do homem que ainda não se descobriu homem. Do homem que não se descobriu em si próprio e nem no outro. (EVARISTO, 2006, p.21).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nem tudo o que se enfrenta pode ser modificado,
mas nada pode ser modificado se não for
enfrentado.*

(James Baldwin, para o epitáfio de M. Luther King)

O trabalho de Halbwachs tem servido como fonte de aprendizado a toda uma geração de historiadores, antropólogos e sociólogos que se voltam hoje para o estudo da construção de mentalidades e identidades coletivas. Por possibilitar uma melhor compreensão da relação entre identidade, "ego" e representações coletivas presentes nos quadros sociais da memória, seu trabalho continua a nos mostrar hoje, como mostrou no passado, que nossa capacidade de pensar, agir e transformar o mundo necessita sempre considerar seus limites, pois há nesses processos, aspectos que, por mais que os incorporem, nos antecedem e sobre os quais não temos total controle. Assim sendo, pode-se dizer que as marcas deixadas pelo passado não são tão imperceptíveis e inócuas como muitos supõem.

Conceição Evaristo nos brinda com uma obra onde estes elementos, tratados tão exaustivamente pelos sociólogos e psicólogos, são exemplificados vividamente pelo desfile de "causos", histórias de vidas, ensinamentos e aprendizagens transmitidas entre aqueles que, materialmente pobres, partilham a sublime riqueza da amizade, o inestimável tesouro da solidariedade e o incalculável saber ancestral. Se fôssemos nos deter por mais tempo na análise da obra, teríamos que palmilhar um caminho extenso, pois cada história narrada funciona como uma nova imagem nesse caleidoscópio chamado favela. Suas narrativas que se entrecruzam, num processo de tessitura sonora, de contextura de palavras, moldam e constroem paulatinamente o que no futuro seria sentimento de identidade da personagem, talvez da própria autora.

Os personagens, que compõem esta ficção memorialística, se relacionam com diferentes quadros sociais da memória durante suas vidas/narrativas na medida em que vão aos lugares de trabalho, grupos religiosos, espaços de lazer ou mesmo quando permanecem com suas famílias. No entanto, podemos perceber que embora estes quadros componham nossas memórias coletivas, eles não estão estáticos, mantêm-se em contínuo movimento e reestruturação. Através da narrativa ficcional, a autora demonstra que cada indivíduo traz consigo uma composição única de inúmeras experiências.

Não há necessidade, portanto, de pensarmos que a antecedência de quadros sociais da memória implica a imposição de uma representação coletiva,



única e homogênea, sobre "mentes" e "corpos". Há várias representações coletivas, conflitivas e em mudança, relativas a diferentes grupos, por meio das quais indivíduos se socializam e constituem suas identidades e memórias ao longo de suas vidas.

Tentamos resgatar aqui dois argumentos trabalhados por Halbwachs em seu estudo sobre memórias coletivas. Em primeiro lugar, a associação entre memória e sociedade, ou seja, a compreensão de que a memória é fruto de interações sociais que ocorrem no presente, de que nestas interações dá-se a constituição da imagem de cada "um" no "outro" e de que a personalidade dos indivíduos se forma nestes contextos interativos, de forma fragmentada, e aberta a múltiplas composições. Em segundo lugar, a compreensão da memória como ato de reconstrução, pois ela nunca é idêntica a qualquer imagem do passado, mas que há lugares da memória que podem ser estudados como formas de acesso ao passado.

Aprendemos, portanto, com Halbwachs, Pollak e Evaristo que memórias – sejam elas de indivíduos, grupos ou nações – são construídas em relação a um complexo conjunto da vida moral e material das sociedades em que indivíduos vivem. Qualquer sociedade, na medida em que existe, subsiste e toma conhecimento de si mesma, terá os traços que deixou de si mesma reconstruídos. São vários os autores que, como eles, procuram na memória a capacidade de lidar com experiências adquiridas do passado e transmitidas entre gerações, sejam científica ou ficcionalmente.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2.ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

HALBWACHS, M. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.



AUTOBIOGRAFIA DE MINORIAS: A OBRA DE RICHARD WRIGHT E OS PROBLEMAS DO MUNDO GLOBALIZADO¹

Manoel Messias Moraes da Costa²

RESUMO: A proposta deste trabalho é a análise da obra autobiográfica *Black Boy*: infância e juventude de um negro americano, de Richard Wright, a partir da conceituação de autobiografia de Phillippe Lejeune, em seu estudo *O pacto autobiográfico*. Enfoca-se a perspectiva da construção da identidade a partir da autobiografia de minorias e sua importância tanto para a construção do sujeito quanto para a constituição da memória coletiva de nações e grupos étnicos minoritários. Discutem-se, ainda, conceitos que fundamentam substancialmente o discurso autobiográfico – o sujeito, a memória, a história, o autor – que colocam a autobiografia, muitas vezes, numa situação decisiva nos debates teóricos da crítica literária. Desse panorama de mudanças sociais e institucionais avassaladoras emerge uma sociedade complexa e diferenciada em que diversos grupos minoritários buscam seu espaço social e geográfico, sua originalidade, sua identidade social e cultural, opondo-se à padronização do mundo globalizado.

Palavras-chave: Gêneros autobiográficos. Identidade negra. Richard Wright. *Black Boy*.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: manomoraes@bol.com.br



INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma análise da obra de Richard Wright, *Black Boy*: infância e juventude de um negro americano (1993), como autobiografia, a partir das definições e conceitos de Phillippe Lejeune. De posse do instrumental teórico, com ênfase na identidade autor-narrador, personagem que caracteriza o gênero, na visão do teórico, pretendo examinar em *Black Boy*, como se constrói a identidade de grupos étnicos minoritários, a partir da autobiografia. Examinando, também, dados paratextuais como complementação.

O problema inicial é como definir os limites entre ficção e autobiografia, uma "narrativa retrospectiva em prosa escrita por uma pessoa real a respeito de sua própria existência, com ênfase na vida individual, especificamente na história de sua personalidade", na definição proposta por Philippe Lejeune no ensaio *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2008, p.14). O reconhecimento da "pessoa real" se dá pelo nome próprio do autor na capa do livro, de modo a demonstrar, no decorrer da narrativa a identidade autor-narrador-personagem, o que assegura a autenticidade do relato, independente da verificação da veracidade dos fatos no mundo referencial. Em termos esquemáticos, uma vez que o leitor aceita o autor como um ser pertencente ao mundo factual, aceita como verdadeiro o seu relato. Por outro lado, o escritor tem um compromisso de relatar a verdade ao leitor.

Muito já se escreveu sobre Richard Wright, porém há poucos textos em língua portuguesa. Sua autobiografia é uma história cheia de alegria e dor, humor e amargura, além de uma sucessão de personagens que respiram e iluminam o mundo, com sua experiência de um aprendizado de como podemos enfrentar o mundo globalizado e seus problemas, já comuns à época em que viveu o autor.

O exercício da autobiografia se situa na perspectiva do tempo que procura exumar e restabelecer o passado. E isso é possível notar, perfeitamente, na obra analisada: a volta ao passado, os momentos difíceis da infância e adolescência e sua reconstrução numa visão adulta e madura. É retrospectiva ordenada, que segue critérios cronológicos, apresentando-se como um todo, seguindo as características da autobiografia, que Lejeune vê como um todo representativo de uma história de vida.

Os relatos de Wright funcionam como uma manifestação literária de protesto e resistência. É por este viés que examino a postura do autor, abordando os seguintes temas: família, religião e diversificação cultural, sempre numa tentativa de diálogo com o presente, mostrando que seus relatos e dificuldades são problemas que ainda assolam nossos dias.



As obras autobiográficas contribuíram tanto para a construção do sujeito quanto para a constituição da memória coletiva de nações e minorias. Por outro lado, surgiram dúvidas importantes quanto àqueles conceitos que fundamentam substancialmente o discurso autobiográfico: o sujeito, a memória, a história, o autor e suas referências. "Pois, como gênero, as memórias – provisoriamente, as tomemos como sinônimo de autobiografia – constituem uma forma específica de comunicação, com regras e exigências capazes de distingui-las doutros gêneros" (LIMA, 1985, p.244). Esta técnica de revisão conceitual colocou a autobiografia muitas vezes numa situação decisiva nos debates teóricos da crítica literária.

O processo de globalização promoveu a massificação, a homogeneização e a padronização cultural. Vemos isso nas roupas, nos cortes de cabelo, nos calçados, nos automóveis, na música, na alimentação, para citar apenas alguns aspectos. Retratando um mundo em que grandes contingentes de pessoas se transformam em robôs vivos, em tudo semelhante uns aos outros, os filmes de ficção científica parecem tornar-se realidade, o que é um exemplo do padrão imposto pelo processo de globalização.

Mas, desse panorama de mudanças sociais e institucionais avassaladoras – em que instituições consideradas inabaláveis parecem atravessar irreversível debilidade ou descrédito, em que a padronização parece fortemente instalada – emerge uma sociedade complexa e diferenciada. Nela, diversos grupos sociais minoritários – minorias étnicas, religiosas, políticas e regionais – buscam seu espaço social e geográfico, sua originalidade, sua identidade social e cultural. As minorias se organizam cada vez mais para defender seus princípios, ressaltando suas individualidades.

Afirmando sua própria identidade, as minorias imprimem marcantes diferenças ao longo de suas histórias. À medida que reivindicam direitos e contestam certas normas sociais, por se sentirem excluídas, as minorias organizam movimentos sociais, políticos, étnicos, raciais e sexuais, que vem dando um novo sentido à noção de cidadania.

A exclusão social é muito forte entre as minorias e origina diferentes grupos. É comum as minorias organizadas passarem do discurso à ação política, reafirmando sua própria identidade e buscando seus direitos na sociedade democrática. Exemplos: uma das reivindicações dos homossexuais é o casamento homossexual; os sem-terra invadem propriedades rurais reivindicando reforma agrária; os sem-tetos invadem lotes ou áreas urbanas; grupos feministas exigem igualdade de condições de trabalho e de salário em relação aos homens; grupos indígenas exigem a demarcação de suas terras.

As minorias geralmente se originam da própria avaliação negativa que se tem delas, da sua discriminação e segregação. São as minorias majoritárias. Isso pode parecer contraditório, mas o fato é que as minorias majoritárias ocupam



na estrutura de poder uma posição de subordinação diante de uma minoria autoritária e poderosa.

Os escravos de qualquer época e lugar são exemplos de minorias majoritárias diante de governos escravocratas que formam o grupo minoritário nesses sistemas. Como exemplo, podemos citar a vida que os negros do Sul dos Estados Unidos levavam, conforme a obra analisada neste trabalho.

Figura complexa e intelectualmente à frente de seu tempo, Richard Wright (1908-1960) foi um *outsider* durante toda a sua existência. Oriundo do Sul fundamentalista e empenhado autodidata – teve apenas nove anos de escolaridade –, viria a tornar-se um dos autores e pensadores mais eminentes do seu tempo, bem como elemento-chave do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos da América, no século XX.

Uma síntese da vida de Wright pode ser percebida no título de um dos primeiros artigos críticos sobre a sua obra: "Delinquente juvenil torna-se famoso escritor". Nascido em 1908, numa fazenda perto de Natchez, Mississippi, a vida de Wright segue o modelo familiar do mito do sucesso americano. Desde os anos juvenis de pobreza e escassa educação até as suas conquistas como importante e precursora figura literária, os detalhes de sua vida constituem um objeto de lendas.

Os primeiros anos de vida forneceram-lhe uma amarga preparação para a visão intelectual e a penetrante consciência social e política dos seus escritos. Levado de parente a parente, depois que uma paralisia parcial de sua mãe forçou-a a deixá-lo por algum tempo, juntamente com seu irmão, num orfanato, Wright viveu com a avó e uma tia, cujo fanatismo religioso refreou a sua educação, mas não a sua paixão pela leitura enciclopédica. Trabalhando em Memphis como garoto de recados, subverteu as leis de Jim Crow quando forjou a agora famosa nota à bibliotecária pública: "Prezada Senhora: Queira, por favor, permitir que esse criulinho retire alguns livros de H. L. Mencken" (WRIGHT, 1993, p.290). Embora Wright também lesse a ficção de Theodore Dreiser, Sherwood Anderson e Sinclair Lewis e partilhasse as acusações deles do vazio cultural da classe média, foi a obra de Mencken que primeiro inspirou as ambições literárias do próprio Wright e pôs em evidência as suas aspirações como estilista. Com base em *Um livro de prefácios*, de Mencken, Wright sentia-se um homem "lutando, lutando com palavras [...] usando as palavras como uma arma [...] como alguém poderia usar uma clava" (WRIGHT, 1993, p.292). Mais tarde Wright complementaria essas leituras iniciais com a obra de experimentalistas e modernistas como Marcel Proust, Henry James e Gertrude Stein, cujo personagem Melantha, de *Três vidas* (1905), Wright considerava como um dos poucos retratos críveis de um afro-americano traçado por um autor branco.



Por tudo que ele passou na infância, podemos destacar os problemas de sua família e associá-los aos vários tipos de famílias que existem atualmente, com um breve conceito sobre cada tipo.

Arregalei os olhos, perplexo. Sim, era verdade que meu pai não dormia em casa há dias, e eu poderia fazer tanto barulho quanto quisesse. Embora não soubesse por que ele tinha se ausentado, fiquei contente que não estivesse lá para me ditar regras. Mas nunca poderia pensar que sua ausência significaria falta de comida. (WRIGHT, 1993, p.27).

Como instituição social, a família é definida pelas funções sociais que se espera que ela cumpra: reproduzir e socializar os jovens, regular o comportamento social, agir como grande centro de trabalho produtivo, proteger os filhos e proporcionar apoio emocional aos adultos, servindo como origem de *status* atribuído, como etnicidade e raça. Embora a forma das instituições familiares varie muito de uma sociedade ou período histórico a outros, as funções básicas da família parecem ser razoavelmente constantes e quase universais.

Há uma diferença entre a família como instituição e as famílias individuais existentes em qualquer dado tempo da sociedade. Como instituição é um modelo abstrato que descreve sua organização e atividades. Em muitas sociedades, por exemplo, a instituição descreve um ambiente seguro e protegido para os filhos, mesmo que a realidade da vida em algumas delas inclua muitas vezes maus tratos e descaso. A incapacidade de perceber a brecha entre ideais e realidade tem consequências sociais importantes. Nos Estados Unidos, numerosos programas assistenciais baseiam-se em um modelo de família no qual, pais e filhos vivem juntos, o pai é o principal provedor e a mãe permanece em casa, cuidando da prole. Na realidade, porém, apenas uma pequena parte das famílias americanas corresponde a esse modelo, fruto de todo um processo histórico.

Em sua obra, Wright analisa a questão familiar com relatos de muita violência, apresentando semelhanças com os nossos tempos. Na surra que levou de sua avó, ele destaca.

Ela me bateu tanto e com tanta força com aquela vara que desmaiei. Apanhei feito um louco, e só mais tarde é que dei por mim na cama, gritando, decidido a fugir de casa, lutando com meu pai e minha mãe que tentavam fazer com que eu ficasse quieto. (WRIGHT, 1993, p.17).

Como sistemas sociais, as famílias variam em suas características estruturais, o que, por seu lado, acarreta grandes variações na vida familiar. A família nuclear, por exemplo, consiste dos filhos e pais naturais ou adotados residentes na mesma casa, e ausência de outros parentes. Esse modelo é principalmente associado à vida em sociedades industriais, onde as mobilidades



geográficas e econômicas andam de mãos dadas: quanto menor a unidade familiar, mais facilmente ela pode reagir a oportunidades econômicas em lugares distantes. A família nuclear está associada também a isolamento social e a falta de contato com parentes e, como resultado, a uma grande variedade de problemas, como a sobrecarga de papéis. Neste particular, o modelo de família nuclear é comparado principalmente com a família extensa – pais, filhos e vários tipos de parentes vivendo sob o mesmo teto –, que é em geral considerada como a forma dominante e um tanto idealizada de vida familiar em sociedades não-industriais. A pesquisa, no entanto, sugere que, ao longo da história, o modelo de família nuclear, e não extensa, é que predominou. Além disso, mesmo em sociedades individualistas como a dos Estados Unidos, a família nuclear é mais extensa do que em geral se supõe. Embora fisicamente separada de parentes, ela mantém com eles laços regulares e contatos frequentes através de visitas, troca de correspondência e telefonemas.

A dissolução de famílias por morte e divórcio gera três estruturas adicionais, com efeitos importantes sobre a vida familiar. A família mista – conhecida também como composta ou fundida – conta com uma estrutura de papéis na qual pelo menos um dos pais foi antes casado e que inclui filhos de um ou ambos os casamentos. Isso significa que o sistema tradicional de laços de sangue entre pais e filhos é complicado por um ou mesmo dois conjuntos de relações afins. Esse fato é sociologicamente interessante porque pode gerar estruturas complexas em grupos muito pequenos, criando numerosas oportunidades de conflitos. Pais afins – parentesco de afinidades –, por exemplo, descobrem muitas vezes que competem pela afeição das crianças com pais biológicos ausentes ou se sentem excluídos dos laços entre seu cônjuge e os filhos naturais do mesmo.

Em alguns países onde é frequente o divórcio, o mesmo acontece com a formação de famílias compostas. Trata-se, por exemplo, de uma das formas de uma estrutura familiar em crescimento mais rápido dos Estados Unidos, onde aproximadamente metade de todos os casamentos é de novos casamentos pelo menos para um dos cônjuges e um sexto de todas as crianças vive com um pai afim.

Outro tipo de família em rápida expansão em sociedades onde há altas taxas de divórcio é a família de pais solteiros, que sociologicamente tem grande importância devido à falta de modelos de papel adulto proporcionado por ambos os sexos, ao potencial de tensão nervosa do pai residente e a tendência para a pobreza, em especial em famílias dirigidas por mulheres (ALVES, 1977, p.44-52).

Essa é realidade vivida por Wright, que aborda a questão da fome em boa parte de sua obra, utilizando-se inclusive, de metáforas para destacar a falta de alimentos que sua família enfrentava pela ausência do pai.



A fome se aproximou de mim tão devagar que de início realmente não sabia o que significava ter fome. A fome tinha sempre estado mais ou menos me rondando quando brincava, mas agora eu acordava no meio da noite e a encontrava em pé ao lado de minha cabeceira, esquelética, olhando fixamente para mim. (WRIGHT, 1993, p.26).

Famílias mistas ou de pais solteiros são frequentemente – embora nem sempre – também famílias divorciadas, no sentido em que pelo menos um de seus membros passou por um divórcio. Como resultado, formam-se laços complexos com pais, crianças e ex-cônjuges não residentes. Alguns sociólogos argumentam que a família divorciada deveria ser reconhecida como um tipo distinto de estrutura familiar, cujos relacionamentos complexos e, não raro, conflituosos, afetam profundamente a natureza da vida familiar.

O livro *Black Boy* demonstra como Wright não aceitou a imposição da avó e da tia no que se refere ao contexto religioso, embora dependessem da ajuda financeira das duas em momentos de grandes dificuldades.

Ela me contou bem baixinho a história de Barba Azul e suas sete esposas, e eu já não via mais a varanda, os raios do sol, o rosto dela, nada... Quando ela estava para terminar, quando o meu interesse estava no auge, quando estava perdido no mundo à minha volta, vovó apareceu de repente na varanda... – Pare com isso! Você não presta, hein! – Gritou ela – Não quero saber dessas coisas do demônio na minha casa! (WRIGHT, 1993, p.54-55).

Tal como todas as instituições sociais, a religião é definida sociologicamente pelas funções que desempenha em sistemas sociais. De modo geral, é um arranjo social construído para prover uma maneira compartilhada, coletiva, de lidar com aspectos desconhecidos e que não podemos conhecer da vida humana, como os mistérios da vida, morte e existência, e com os dolorosos dilemas que surgem no processo de tomar decisões de natureza moral. Como tal, a religião fornece não só respostas a duradouros problemas e perguntas humanos, mas forma também uma das bases da coesão e da solidariedade sociais.

Fundamentalmente para a realidade social da religião é a distinção estabelecida por Émile Durkheim entre *O sagrado e o profano*. Segundo Oliveira (2000), o profano consistiria de tudo que podemos saber através dos sentidos. É o mundo natural da vida diária, que experimentamos como compreensível ou pelo menos, em última análise, que se pode conhecer. Em contraste, o sagrado abrange tudo que existe além do mundo da vida diária, natural, que vivenciamos como nossos sentidos. Como tal, o sagrado inspira sentimentos de respeito porque é considerado icognoscível – que não podemos conhecer – e além das limitadas capacidades humanas de perceber e compreender. A religião é organizada principalmente em torno de elementos sagrados da vida humana



e cria condições para uma tentativa coletiva de construir uma ponte entre o sagrado e o profano.

Em alguns momentos da vida de Wright o contexto religioso era apresentado de forma bastante violenta. Violência essa causada inclusive, por pessoas que tinham uma ligação direta com Wright e utilizada com uma força desnecessária, contrariando quase tudo que a religião prega.

Quando trata de violência, *Black Boy* destaca a surra que Wright levou de sua tia na escola religiosa onde estudava, e o menino que realmente havia cometido tal indisciplina, não se manifestou.

O código de minha gangue de rua estava dificultando as coisas para mim. Nunca havia delatado um colega na escola pública, e estava esperando que o garoto na minha frente viesse em meu auxílio, mentindo, inventando desculpas, qualquer coisa. No passado, eu tinha sido punido sem ter culpa para proteger a solidariedade da gangue, e tinha visto outros garotos fazerem o mesmo. Mas o garoto religioso, mesmo com a ajuda de Deus, não falou. (WRIGHT, 1993, p.131-132).

Por extensão, podemos entender como uma das várias formas de violência o comportamento de uma pessoa agindo de modo constrangedor contra outra que considera um estorvo à realização de seus desejos.

Em todas as questões aqui tratadas na análise da obra de Richard Wright *Black Boy: infância e juventude de um negro americano*, percebe-se que esse conjunto de crenças, valores e atitudes culturais que servem de base e, por isso, justificam até certo ponto e tornam legítimos o *status quo* ou movimentos para mudá-lo. Do ponto de vista marxista, a maioria das ideologias reflete os interesses de grupos dominantes, como maneira de perpetuar sua dominação e privilégios. Este fato é especialmente verdadeiro no caso de sistemas opressivos, que requerem justificção detalhada para que continuem a existir. O racismo branco, por exemplo, inclui ideias sobre diferenças raciais que são usadas para convalidar e defender privilégios dos brancos. Existem ideologias semelhantes em apoio à opressão por motivo de sexo, classe, etnia e religião.

Em sentido mais geral, a cultura de todos os sistemas sociais inclui uma ideologia que serve para explicar e justificar sua existência como estilo de vida, seja uma ideologia com raízes na família, que define a natureza e a finalidade da vida familiar, ou uma ideologia que serve de base e prega um sistema de vida em relação a forças sagradas.

A ideologia pode servir também como base para movimentos em prol de mudança social. Do movimento verde de preservação ambiental ao feminismo radical, movimentos sociais dependem de conjunto de ideias que explicam e justificam seus objetivos e métodos.



Mesmo nos países desenvolvidos os trabalhadores estão sendo prejudicados. As empresas reduzem seus custos reduzindo salários, aumentando a jornada de trabalho e eliminando conquistas sindicais.

Como se pode ver, a globalização não beneficiou a todos. A riqueza se concentra nas mãos de poucos. Os grupos com rendimentos mais elevados tornaram-se muito mais ricos e as desigualdades sociais aumentaram. Nos anos 1990, milhares de pessoas foram lançadas na pobreza e outras continuaram a viver na miséria.

Desta forma a globalização tem gerado duas tendências contraditórias. Se, de um lado, necessita de novos mercados consumidores, de outro, consolida uma economia baseada em mão de obra barata – principalmente em países em desenvolvimento –, reduzindo o poder de compra de grande parcela da população mundial.

Wright, de acordo com sua autobiografia também teve que passar por essas tendências contraditórias, pois, passou a adolescência a cortar lenha, a catar carvão, a esfregar assoalhos, sujeito a incontáveis humilhações. O seu pai cedo abandonaria a família, deixando-o em circunstâncias de maior vulnerabilidade ainda, mas já nesta idade Wright revelava possuir um extraordinário espírito de resistência.

Naquela tarde, logo que as aulas terminaram, dirigi-me ao endereço. Uma mulher branca, de olhar severo, falou comigo. Sim, ela precisava de um garoto, um garoto honesto. Dois dólares por semana. Pela manhã, à noite e aos sábados, o dia inteiro. Lavar pratos, rachar lenha, esfregar o piso, limpar o pátio. Eu teria café da manhã e jantar. À medida que fazia perguntas tímidas, olhava à minha volta. Que espécie de alimento eu iria ter? (WRIGHT, 1993, p.177).

Muitos problemas sociais surgiram com a redução dos salários e a deterioração das condições de trabalho. A globalização tem aumentado a migração de pessoas pobres para os países ricos. A economia informal ganhou espaço, aumentando o tempo e o volume de trabalho, mas tornando-se a única opção para muitos desempregados, principalmente nos países subdesenvolvidos. Nesses países, além disso, a falta de escolas e assistência social, entre outras carências, resulta no aumento da violência.

Reparar a exclusão cultural das minorias e de outros grupos marginalizados exige mais do que prover as suas liberdades cívicas e políticas através de instrumentos de democracia majoritária e de políticas socioeconômicas equitativas. Exige políticas multiculturais explícitas para garantir o reconhecimento cultural.



Para garantir esse reconhecimento cultural, Wright recusou desde cedo, sujeitar-se ao fundamentalismo religioso da avó e a adotar uma atitude servil que no sul era esperada dos afro-americanos. Apesar da sua pouca escolaridade, desde cedo compreendeu que a leitura e a escrita eram as suas vias para a liberdade, mesmo sendo humilhado por uma senhora que lhe daria o emprego.

- Então por que você frequenta a escola? – perguntou-me.
- Bem, eu quero ser escritor.
- Você nunca vai ser um escritor. Quem meteu essas idéias na sua cabeça, crioulo?
- Ninguém.
- Não pensei que alguém pudesse – declarou, com indignação.
- Enquanto andava em torno da casa, na direção da rua, sabia que não mais voltaria. A mulher havia agredido meu ego; tinha presumido que conhecia meu lugar na vida, o que eu sentia, o que eu deveria ser, e isso me deixava ressentido de todo o coração. Talvez ela tivesse certa; talvez eu nunca chegasse a ser um escritor; mas não queria que ela me dissesse isso. (WRIGHT, 1993, p.179-180).

Todos os países do mundo têm em seu território pessoas ou descendentes, que para lá migraram em tempos remotos ou não, de forma espontânea ou forçada. Atualmente, com a variedade e a facilidade dos meios de transporte, a locomoção tornou-se mais fácil.

Wright também partiria em 1927 para Chicago, onde contra todas as adversidades tentou esforçadamente uma eminente carreira literária, sendo que viria a tornar-se um dos mais aclamados escritores do seu tempo, reconhecido sobretudo pelo controverso romance *Native Son* e pelo autobiográfico *Black boy*. Em 1940, Richard Wright tornou-se o primeiro autor afro-americano a publicar um romance *best-seller* nos Estados Unidos, inspirando toda uma nova geração de romancistas negros. Mais tarde, em romances como *The outsider*, bem como em peças jornalísticas e autobiográficas, continuou a levantar questões marcantes e perturbadoras sobre a "selva de pesadelo" das relações raciais na América contemporânea, num tom de crescente pessimismo.

Com olhos vigilantes e levando minhas feridas visíveis e invisíveis, dirigi-me para o Norte, impregnado de uma noção nebulosa de que a vida poderia ser vivida com dignidade, que a personalidade dos outros não deveria ser violada, que os homens poderiam confrontar seus semelhantes com medo ou vergonha e que, se os homens tivessem sorte em sua vida na Terra, poderiam ganhar algum sentido de redenção por terem lutado e sofrido aqui sob as estrelas. (WRIGHT, 1993, p.306).

Segundo o Relatório de desenvolvimento humano 2004, "os quase 200 países do mundo contêm cerca de 5 mil grupos étnicos. Dois terços têm pelo menos uma minoria substancial – um grupo étnico, ou religioso –, que constitui



pelo menos 10% de sua população". Isto significa que todos os países são constituídos por sociedades multiculturais e o grande desafio da atualidade é encontrar maneiras de administrar a diversidade mantendo em harmonia a unidade nacional (ONU, 2004).

Grande parte desses imigrantes acaba se integrando ao país de destino. Este processo depende muito das condições de migração e da recepção no novo país. Quando as migrações são espontâneas, em geral os países de origem permitem a legalização dos imigrantes, o que possibilita à ascensão econômica e social da comunidade, sendo maiores as possibilidades de se realizar uma integração completa. Nesses casos, em poucas gerações ocorre a adaptação ao novo território e à nova cultura, rompendo-se aos poucos os laços com a cultura original.

Já Wright teve dificuldade com essa integração completa e, quando impedido de continuar estudando, viu-se forçado a usar o cartão de leitor de um colega branco para poder requisitar livros da biblioteca e continuar a sua formação autodidática. Para afastar suspeitas, forja um bilhete em termos racistas e passa pela vexatória experiência de se declarar analfabeto.

- Quero ler mas, mas não posso tirar livros da biblioteca. Será que você me deixa usar o seu cartão? [...] Prezada senhora: Queira por favor, permitir que esse crioulinho [...] retire alguns livros de H. L. Mencken. Forjei a assinatura do branco.
- [...]
- Você não está usando esses livros, tá? – perguntou-me com mordacidade.
- Ah, não, senhora. Eu não sei ler. (WRIGHT, 1993, p. 288; 290)

Para grande parte dos imigrantes que vivem em caráter ilegal, o maior desafio é conseguir um *status* de legalidade. Muitos lutam para conseguir a plena cidadania, o que lhes permitiria maior integração social, política e econômica.

Em diversos países convivem grupos minoritários de uma mesma origem, as chamadas minorias étnicas, que partilham uma história comum. Muitas destas comunidades minoritárias são consequências de diásporas. Esse termo, embora se referisse à dispersão dos judeus pelo mundo, atualmente abrange grupos expulsos de seus locais de origem devido a perseguições – políticas, étnicas ou religiosas –, mas que conservam sua identidade original e mantêm laços e apego ao seu país natal e à sua história. Esses grupos geralmente se defrontam com a possibilidade de integração nas sociedades que os abrigam – assimilação – e a manutenção de suas tradições culturais.



A estratégia do poder colonial é deixar uma elite nativa que perpetua sua ideologia e seus paradigmas. Operando através do antigo conceito de comprador, o neocolonialismo torna-se manifestação das operações da globalização do capitalismo ocidental e a estratégia para o controle global. Pode-se dizer que a globalização da economia mundial baseia-se no fato de que as mudanças no controle econômico e cultural não ocorreram e na convicção de que a formação da elite comprometida com as nações hegemônicas era premeditada e realizara-se através de discriminações, lutas classistas e práticas educacionais. (BONNICI, 2005, p.237).

Uma indicação da assimilação cultural é o desaparecimento de grande parte das línguas tradicionais. Segundo o "Relatório de desenvolvimento humano 2004", "das 10 mil línguas que se calculam tenham existido ao longo dos tempos, apenas cerca de 6 mil são faladas hoje em dia. E a projeções segundo as quais esse número decrescerá 50 a 90 % nos próximos 100 anos".

Toda a carreira literária de Wright foi um profícuo e vívido testemunho do flagelo do racismo nos Estados Unidos, que a sociedade americana se viu obrigada a reconhecer. Porém, o seu sucesso literário não foi fácil de conquistar. Em Chicago, a única instituição não-segregacionista que o acolheu como jovem autor foi o John Reed Club, organização filiada ao Partido Comunista. Esta temporária ligação à política partidária, que abandonou algum tempo depois, afastou-o irremediavelmente do *establishment*. O seu posterior desencantamento com o marxismo torná-lo-ia igualmente um renegado para os movimentos de esquerda.

Segundo Bonnici (2005), podemos afirmar que a problemática da literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais mescla-se com a problemática político-social desses grupos. É evidente que as minorias são marginalizadas em nossa sociedade. Seu conjunto de características causa estranheza nos meios letrados por ser visto como constituinte do "outro", aquele que não sou eu, com quem não me identifico. Quando muito, esse conjunto pode ser analisado como objeto de estudos, levando à sua folclorização ou mitificação como forma de isolar elementos para uma melhor compreensão e conseqüente dominação.

A mudança da raiz cultural pode ser lenta, mas tem amplas e profundas repercussões. Fala-se tanto na crise da modernidade como nessa indefinida era da pós-modernidade, do pós-industrial, em que o conhecimento é movido mais por *bricolages* do que por sistemas filosóficos ou ideológicos. Comenta-se que o mundo moderno foi o da revolta da razão contra autoridades medievais e divinas. Agora, anuncia-se certo cansaço em nome de uma maior capacidade criativa do sujeito, por força da extrema racionalidade – e de violência cada vez maior – presente na vida social e individual, com o excessivo peso da tecnologia, da ciência e do materialismo consumista.



Essa mudança na raiz cultural encontra-se em pleno movimento, e, em consequência, atribui-se a ela o papel de fomentar novo ciclo civilizatório global.

A raiz da cultura global faz florescer dois ramos distintos e até conflitantes. O primeiro afirma a homogeneização e centralização da vida cultural, dirigida do alto pelos grandes sistemas do capital, pelas redes de comunicação eletrônica e pelos centros universitários do saber, transmitindo e disseminando mensagens sem fronteiras. O segundo advoga os efeitos diferenciados e heterogêneos da vida cultural, destacando formas dinâmicas de apropriação e modificação das mensagens, dos símbolos e dos signos.

Quando Wright descreve o tratamento dado aos povos de outras culturas, como os judeus, por exemplo, situação essa, que acaba tendo inclusive o "apoio" – omissão – dos pais, que agem de forma passiva frente a atitudes discriminatórias dos filhos.

Havia muitas cantigas populares, algumas maldosas, outras indecentes, todas cruéis. Ninguém jamais pensou em questionar o nosso direito de fazer isto; nossos pais e mães geralmente aprovavam, ativamente ou passivamente. Incutiam-nos desde a infância uma atitude de antagonismo e desconfiança com relação aos judeus; não era meramente um preconceito racial, era parte de nossa herança cultural. (WRIGHT, 1993, p.80-81).

De qualquer modo assistimos a uma mútua fertilização cultural, embora assimétrica e desigual. Uma das consequências dessas transformações é que um número cada vez maior de pessoas está, atualmente, envolvido com mais de uma cultura, aumentando os problemas práticos da comunicação inter e multicultural.

É papel dos governos uma atuação decisiva para assegurar o respeito à diversidade cultural. No entanto, o mais comum tem sido práticas governamentais de assimilação coercitiva, indiferença e mesmo desrespeito às diferenças. Os exemplos são inúmeros, dentre os quais destacamos a imposição da língua e da religião do grupo dominante, a abolição de símbolos, práticas religiosas, e sistemas legais de grupos minoritários, confiscos de terras de povos indígenas, etc.

Pela sua combatividade, coragem, complexidade e talento quer como artista, quer como obstinado crítico do racismo, Richard Wright perdurará como figura incontornável e internacionalmente consagrada da literatura e da cultura norte-americanas.

Por tudo que foi visto até aqui, podemos concluir que, no século XXI, um dos principais desafios para os países será o respeito às diferenças, a convivência entre os povos e a aceitação do pluralismo cultural.



REFERÊNCIAS

ALVES, José Carlos Moreira. *Direito romano*. Rio de Janeiro: Forense, 1977. 2v. n.282.

AZEVEDO, Mail Marques. A expansão da representatividade do "Eu" no discurso autobiográfico de Jamaica Kincaid. *Revista Letras*, Curitiba, n. 75/76, p. 93-109, MAIO/DEZ, 2008.

BONNICI, Thomas. Lúcia Osana Zolin (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: EDUEM, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita M. G. Noronha. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Pêrsio Santos de. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Ática, 2000.

ONU. *Relatório do desenvolvimento humano 2004*. Nova Iorque: ONU/Pnud, 2004. Disponível em: <http://europa.eu/legislation_summaries/humanitarian_aid/r12539_pt.htm>. Acesso em: 13 jul. 2009.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 16.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

WRIGHT, Richard. *Black boy: infância e juventude de um negro americano*. Trad. Aurora Maria Soares Neiva. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993.



CONTAR A MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DA OBRA *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA* DE MIGUEL SANCHES NETO¹

Joceli Cristiane da Cruz²

RESUMO: A experiência literária da obra *Chove sobre minha infância* de Miguel Sanchez Neto, é aqui assumida como criação. A linguagem e a estrutura de sua narrativa são responsáveis pela produção desse universo memorial. Busca-se essa "revivência" longe dos binarismos da representação. As ruas da Peabiru natal; os passos lá deixados pelo menino que um dia fora, vivem desde o interior desta prosa. É ela que lhes dá feição. Que os modela. A linguagem, assim, é ao mesmo tempo, chão e cartografia deste passado. Mapa de uma lembrança presentificado pela conversão de uma letra criadora. O tempo ido tornado palavra plena de presença. A linguagem funda-se como região de invenção do resgate. Não se trata de restabelecer um passado tal e qual – ou seja: como tenha ele ocorrido (nem isso se faz importante); o que a eleva a dimensão de experiência a um tempo literariamente construído.

Palavras-chave: Criação. Memória. Discurso. Autor.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: jocelicrz@gmail.com



INTRODUÇÃO

Demonstrar, na obra *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, como se articulam entre si: os campos da memória, do texto e da autoria.

O romance, narrado em primeira pessoa, se inicia com o protagonista adulto lançando olhar sobre a criança que um dia fora. A narração, logo assumirá o ponto de vista do menino, que conta os fatos que marcaram sua vida, dos três aos dezessete anos de idade.

Cria do adulto autor, a infância se comporia literariamente como fio condutor a articular reminiscências. Tempo ido armado pelo insumo do texto (...a infância, fabricada pelo gesto narrativo); mas há de se perguntar: o que nasce deste tempo de narrar? Como (no romance de Sanches Neto) operam estas dimensões (memória, texto e autoria)? Como se lhes empresta (a narrativa) uma feição?

Roland Barthes em *O rumor da língua*, mais especificamente no capítulo intitulado: "A morte do autor", reflete sobre o momento fundador de uma empreitada textual (...é o autor: início? ...origem?). Quem diz, quando investido desta função – e desde onde (e como) firma-se esta letra?

Em sua conferência, "O que é um autor?", ministrada na Universidade de Búfalo em 1970, Foucault (tal como Barthes) discorre sobre os estatutos da autoria e da escritura. Que lugar é este? [...] marco inaugural de "um dizer"? ...representação? [...] que espaço ocupa?

Trata-se também de montar uma análise – e isto se faz aqui no item intitulado: "Da memória" – de como os atos da lembrança poderiam se anunciar no interior da escrita literária [...] de como se pode (em literatura) assumir certas construções memoriais.

O trabalho ainda se ocupa (na subsecção intitulada "Do texto") das possibilidades da estrutura da linguagem (Barthes, Foucault, Blanchot e outros pensadores serão usados para tais angulações).

Por fim; serão analisados os resultados e possibilidades – por intermédio da prosa memorialística de Sanches Neto – dos pactos, vinculações (e possíveis desdobramentos) entre: o autor, o texto e o leitor.



DO ESPAÇO DA AUTORIA

Roland Barthes em *O rumor da língua* (A morte do autor) acerca da novela *Sarrasine* de Balzac (2004, p.57):

Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: "Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos". Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias "literárias" sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Barthes, utilizando a novela de Balzac, tece considerações sobre o lugar de nascimento do texto (questiona sua origem). A dimensão da autoria – que inicialmente se poderia tomar por momento fundador da ação narrativa é colocada em xeque. Quem narra o quê – e desde onde o narra (...quem narra a memória no interior do romance de Sanches Neto)? Foucault em "O que é um autor?", diz: "Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer" (2001, p.268).

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso; assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe, – mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana [...]. (2001, p.273 e 274).



O narrador do romance de Sanches Neto diz, logo nas primeiras páginas: "Mas vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, porque esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia" (2000, p.16); assim, anuncia de antemão o caminho a ser aberto no interior de suas reminiscências. Renato Amado Peixoto em "Espaços imaginários: a linguagem artaudiana cartografada por Foucault" diz:

Para se pensar um espaço é necessário considerar antes um *espaço imaginário* onde se produz uma linguagem por intermédio de múltiplas experiências de outras linguagens; é preciso pensar os pressupostos que possibilitaram as condições de composição da gramática e da sintaxe dessas linguagens; entender cada um dos mapas das imaginações e das geografias pessoais que extrapolaram em um dado momento seus limites para constituir uma gramática e uma sintaxe cartográfica. (2008, p.356, grifos do autor).

É esta marcação intransferível; tecida nos recuos e avanços da escritura; mapeada a revelia das contagens precisas; que se configura o roteiro memorialístico de Sanches Neto. É deste dizer – e não de um apresentar (...representar) que se constrói a face de suas lembranças.

O rastro deste dizer (dizer desde o campo da literatura) é para Renato Amado Peixoto uma crítica à rigidez estrutural da linguagem:

Utilizando novamente a metáfora dos mapas, essa cartografia constituiria uma crítica à linguagem achatada e inerte das cartas, remetendo-nos à crítica de uma construção que se efetuará pelas margens e nos interstícios, atravessando organizações gramaticais, léxicas e sintáticas para deformá-las com base no exercício da constituição de um sujeito-esquizofrênico, múltiplo, multiplicado, mas multiplicador. (2008, p.362; 363).

Esta fala achatada se operaria na intenção de eliminar (ou limitar) o medeio do singular; do contingente (... das imprecisões do comunicar). Diz Renato Amado Peixoto ao falar das "heterotopias" foucaultianas: "Foucault, aquele que fala sobre espaços separados, as "heterotopias", talvez ecoando Lewis Carroll, escreveria no final de seu famoso texto sobre o espaço que, "nas civilizações sem barcos os sonhos se escoam" (PEIXOTO, 2008, p.363, grifos do autor). Para em seguida, reproduzir o conceito original de espaço que tinha Artaud: "No final de outro texto igualmente famoso, Antonin Artaud descreve um espaço igualmente separado: seu corpo:

'O espaço do infinito / Não sei / Mas / Sei que / o espaço / o tempo / a dimensão / o devir / o futuro / o destino / o ser, / o não-ser, / o eu, / o não-eu / nada são para mim; / mas há uma coisa / que é algo, / uma só coisa / que é algo / e que sinto / por ela querer / SAIR: / a presença / da minha dor / do corpo, / a presença / ameaçadora / infatigável / do meu corpo.'



Para finalizar dizendo: "A geografia de Artaud é uma geografia dos sonhos, seu espaço, um barco sempre pronto a zarpar" (2008, p.363).

O lugar da autoria indiviso com o seu produto (o texto) torna-se lugar conflagrado. Blanchot, em *A parte do fogo*, fala desse lugar de voragem; de desaparecimentos:

É então que começa uma experiência desconcertante. O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente em que ele não reconhece a perfeição inicial. Para ele a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros, a obra em que eles estão e ele não está, um livro que toma seu valor de outros livros, que é original se não se parece com os outros, que é compreendido porque é reflexo dos outros. Ora, essa nova etapa não deve ser negligenciada pelo escritor. (1997, p.296).

O que se transfere pelo impulso da obra? Que partilhamento se estabelece? Sanches Neto em seu romance diz:

De meu pai, por exemplo, restou apenas o retrato de casamento, o mesmo que está no túmulo. Odiava ser fotografado e isso deve ter definido a ausência de imagens de minha infância. Preciso fazer às vezes das fotos, desenferujar a máquina da memória e trazer de volta algumas paisagens. (2000, p.10).

Desta maneira, o lugar da memória não se deixa retratar. O pai, em um gesto de subversão (ainda que indireto) não é afeito a retratos; lega ao menino não um rosto depositado em um recorte imóvel do tempo; mas a ausência de seus traços. Narrar o pai, é dizê-lo desde este posto; este mirante da memória de onde o menino não contempla o que vê; [...] tem de criar o visto.

Desta apreensão fala Blanchot em *A parte do fogo*:

Nessa experiência, a real meta do escritor não é mais a obra efêmera, mas, além da obra, a verdade dessa obra, em que parecem se unir o indivíduo que escreve, poder de negação criador, e a obra em movimento, com a qual se afirma esse poder de negação e superação. (1997, p.297; 298).



DO ESPAÇO DA MEMÓRIA

As reminiscências dissolvem-se na moldura da narrativa – transformá-las em fala as "presentifica".

A linguagem é esse estofado. Diz Sanches Neto: "A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem" (2000, p.10).

Bergson acerca dos caminhos da memória anuncia: "A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente" (1999, p.89). "Lembro-me, isso sim, de algumas imagens da rua que não consigo descrever. É melhor esquecer a geografia, ela não ficou arquivada em fotos – éramos pobres e não tínhamos o hábito de fotografar" diz Sanches Neto em seu romance (2000, p.10). Bergson, a propósito, em sua topologia da memória, anuncia:

O processo de localização de uma lembrança no passado, por exemplo, não consiste de maneira alguma, como já se falou, em penetrar na massa de nossas lembranças como um saco, para retirar daí lembranças cada vez mais aproximadas, entre as quais irá aparecer a lembrança a localizar. (1999, p.200).

A linguagem, assim, põe-se por ação. Não sendo, ela mesma, uma ponte entre faces (passado e presente); um braço a alcançar o primeiro: mostra-se em um gesto de estabelecimento, fundado em seu próprio "tempo de ser". O que estaca no interior da letra literária é a sua vitalidade unidimensional; centrada, tão-somente, em sua capacidade de dizer. Nega-se como força remissiva. "Quando é que morreu esta cidade que insiste em viver em mim? Se tivesse ficado aqui, eu hoje não a teria comigo. Ela se apagaria, seria sorratamente substituída pelas ruínas de agora" (2000, p.252-253). Não há lugar para o estabelecimento de "duplos" no texto de Sanches Neto; se não o tivesse deixado – seu chão natal: seria outra "fala" [...] outro "chão". "Os jovens não me conhecem e nos velhos não me reconhecem" (2000, p.253).

DO ESPAÇO DO TEXTO

O romance é o seu próprio território: "Olhem, lá está o menino, ele brinca na varanda, molhando as figurinhas nas poças que se formam no piso de vermelhão e correndo alegre para transferi-las à parede. Depois se vira para nós (na verdade, está olhando para a chuva, mas o que é a chuva senão



nossos olhos turvados de lágrimas?) e sorri" (2000, p.10) – diz Sanchez Neto no início de seu texto.

"Está alegre, não precisa falar nada, apenas mostrar seu rosto, mostrar o seu desejo de nos povoar" (2000, p.10) – o texto (ao mesmo tempo) é "lugar" e "face" do "menino-autor" – ambos, "confirmados" (afirmados) pela linguagem.

"Guardei somente três imagens dos meus anos antes da orfandade, imagens que, embora mínimas, dizem tudo: a alegria solitária da escrita, a descoberta do sexo e da morte" (2000, p.15). O autor, na solidão do menino ("plenitude/falta") tem de se constituir pela linguagem – estabelecer-se por intermédio de uma narrativa inaugural: "a alegria solitária da escrita" [...] exercê-la; compara-se a iniciação sexual:

Coloco minha melhor roupa, limpo bem as unhas e vou alegre pra uma nova fase de minha vida. É a Marilu quem nos atende. Toma conta de tudo. Preenchemos uma ficha, damos o cheque do pai e ficamos alguns minutos sentados no sofá, até que duas delas sejam desocupadas. Acabo ficando com uma das novas e o Zé Carlos com uma antiguiinha, meio redonda, mais simpática. Ainda não sei pronunciar seus nomes estrangeiros. A Marilu nos explica tudo, o que devemos fazer e o que é proibido.

Como fui aconselhado, não começo bruscamente. Inspecciono o que dá e depois tiro a parte de cima pra descobrir o que há ali. Mexo mais um pouco, principalmente na parte de baixo, e percebo um cheiro forte e um pouco de umidade. Só então começo. Lento, me atrapalho com os dedos, muitas vezes enroscando-os, até conseguir um desempenho satisfatório: ASDFG. Não sei quantas vezes repito estas letras, acostumando minhas mãos às teclas da máquina de escrever. (2000, p.120).

O território da escritura é este movimento "indecidível" (sem meta de "ancoragem"); que não se marca em porções. Não há outra condição para o homem (ser de linguagem) a não ser exercitar-se através dela [...] "falta" e "plenitude"; vida e morte. Tatiana Salem Levy em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, fala acerca da literatura: "São dois os movimentos essenciais da palavra literária: a negação e a realização" (2003, p.22). Para em seguida dizer: "Ao mesmo tempo em que destrói o mundo, ela o imobiliza [...]" (2003, p.22). Através de Blanchot, diz ainda: "[...] pois tem 'uma força de aniquilamento e uma presença indestrutível, sua própria negação e uma realidade de pedra'" (BLANCHOT, 1997, p.70 citado em SALEM, 2003, p.22). Ainda nesse sentido: "O esforço da literatura se dá no sentido de se tornar a realização de uma irrealização" (2003, p.22). Para finalizar, em uma outra citação de Blanchot: "E esse esforço afirma nela 'a ausência primeira sobre a qual nascem todos os nossos gestos, todos os nossos atos e a própria possibilidade de nossas palavras, ausência em que a poesia desapareceria ela própria justamente porque ela a realizaria'" (BLANCHOT, 1997, p.76 citado em SALEM, 2003, p.22).



Desta maneira, há de se tomar a linguagem pela inflexão de Artaud. Em suas mãos o discurso (a "cena"... o "encenável") tornava-se "peça encantatória" – a fala da arte não imita a vida [...] é vida. Em *Cartografias de Foucault*, Renato Amado Peixoto a esse respeito, diz:

Pensar o espaço significa investigar uma construção humana que só existe como parte de um campo de forças no qual a energia é o falante, e a linguagem, seu gerador – como Antonin Artaud entendia a encenação, é necessário considerar essa linguagem sob a forma de encantamento, uma linguagem que visa encerrar e utilizar a extensão e fazê-la falar. (PEIXOTO, 2008, p.357).

Para logo a seguir, dizer:

Uma linguagem que Foucault entenderia ser tanto um exercício de autonomia quanto um exercício de decomposição da individualidade, um entendimento que pode ser acompanhado por meio das investigações da relação entre a literatura e a linguagem feitas por Foucault e, especialmente, pelo remetimento dessas às suas observações sobre a vida e obra de Antonin Artaud. (2008, p.357).

Assim: a experiência da linguagem é totalizadora em seu modo de ser; liberta e ao mesmo tempo castrada – indivisa em meio aos seus "enchimentos" e "hiatos". Resgata e faz perder em seus interstícios. Mas, não é disso que trata este narrar (... narrar literário) mas sim, da invenção dos "múltiplos" (dos "possíveis") brotados da "indivisão desta letra". Blanchot em *A parte do fogo* narra esta experiência: "Mas, se quer ser verdadeira, a experiência não pode separar a operação dos seus resultados, e os resultados nunca são estáveis nem definitivos, mas infinitamente variados e engrenados sobre um futuro impalpável" (1997, p.297).

Em entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos, Sanches Neto ao falar de seu romance, fala desta força da linguagem: "Portanto, meu romance é uma construção semântica sobre fatos vividos por mim. Não contei tudo o que se passou em minha formação, mas apenas as situações-chave. Eu exerci sobre minha história uma força de linguagem e de estrutura, é por isso que ela pertence ao mundo da ficção e não ao da realidade lembrada" (site Mundo vestibular).

A literatura se dispõe, na voz do autor de *Chove sobre minha infância*, como ato de fundação. Levy em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* ao aludir o primeiro, diz: "Em oposição à ideia de que a literatura seria um meio de se chegar ao mundo exterior e de nele se engajar, Blanchot defendia que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade" (2003, p.18 e 19). Diz ainda:



Esta realidade tem como característica ser obscura, ambígua, desconhecida. O engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre literatura e realidade exterior do que em estabelecer como se constitui a própria realidade literária. (2003, p.19).

A vida da literatura não estaria em um "se por para fora"; mas: em um "fazer-se desde dentro" – um "desde dentro" que é um "fora" – "fora" do binarismo da representação (palavra/objeto). Levy: "E é por isso que a palavra literária, ao invés de *representar* o mundo, apresenta o que Blanchot denomina 'o outro de todos os mundos'" (BLANCHOT, 1997, p.81 citado em LEVY 2003, p.20) (grifos do autor). Cita ainda, Tatiana Salem Levy, em seu *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Maurice Blanchot, através de sua obra *O livro por vir*: "Na literatura, a palavra e a coisa fundem-se num elemento só, 'pois basta escrever a palavra *pão* ou a palavra *anjo* para dispormos imediatamente da beleza do anjo e do sabor do pão'" (BLANCHOT, 1984, p.218 citado em LEVY, 2003, p.21) (grifos do autor). Diz ainda, Tatiana Levy: "Não o *pão* e o *anjo* do mundo exterior, mas o *pão* e o *anjo* criados pela própria literatura" (2003, p.21) (grifos do autor).

CONCLUSÃO

Os caminhos de Peabiru não levam a lugar algum. Aqui todo futuro é sempre passado [...] (2000, p.253).

Por fim: Sanchez Neto modela os últimos contornos de sua infância [...] de sua cidade:

[...] Chove lá fora e olhando a paisagem embaçada é como se fosse a mesma de antigamente.
A mulher se aproxima do balcão para perguntar se sou daqui.
Respondo seco.
– Fui.
– Muita gente que partiu tem voltado, mas não conheço ninguém. Sou nova na cidade.
Não digo nada, apenas olho as árvores do outro lado da rua, a velha praça e o local onde havia uma televisão. Ali, nós, crianças pobres, assistíamos velhas novelas.
– Onde o senhor mora?
– Numa cidade chamada memória.
– Não sei onde fica – diz a mulher enquanto me vira as costas para atender um jovem. (2000, p.254).



É da linguagem que fala esta cartografia da memória. Em seu interior é que estão posicionadas suas ações e seus atores. Na mesma entrevista (concedida ao jornalista Márcio Renato dos Santos) Sanchez Neto, ao ser indagado pelo uso de personagens "reais" e de incluir um álbum fotográfico de sua própria infância na narrativa de seu livro, diz: "As fotos fazem parte da própria semântica do livro, vindo inclusive com frases que não são meramente identificatórias, mas que se somam ao narrado. O caderno de fotos foi pensado como um capítulo do romance e não como ilustração".

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; Veiga-Neto, Alfredo; Souza Filho, Alípio de; Organizadores. *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BARTHES, Roland. *Aulas*. São Paulo, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Sigrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTOS, Márcio Renato dos. *Mundo vestibular*. Disponível em: <<http://www.mundovesibularmundovestibular.com.br/articles/2439/1/CHOVE-SOBRE-MINHA-INFANCIA---Miguel-Sanches-Neto-Resumo/Paacutegina1.html>>. Acesso em: jun. 2009.

