

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 8, 2012



Scripta Alumni

NÚMERO 8 ANO 2012

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

Editora: Verônica Daniel Kobs

CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Brunilda Tempel Reichmann,
Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Cristiane Busato Smith (Massachusetts Institute of
Technology), Edna Polese, Eunice de Moraes (UEPG), Janice Cristine Thiél (PUC - PR),
José Antonio Vasconcelos (USP), Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida
Nascimento (UTFPR), Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Léia Rachel Castellar
e Verônica Daniel Kobs

Revisão: Verônica Daniel Kobs



Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista do Curso de Mestrado em Teoria Literária. - N. 8 (2012) - . - Curitiba, PR:
Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2012 -.

Publicação semestral
ISSN 1984-6614

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4.
Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I.
Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.





Scripta Alumni

Uniandrade
Curitiba, n. 8, 2012

SUMÁRIO

5 **Apresentação**

SOBRE A VIDA E A MORTE, NA LITERATURA

7 Ecos leminskianos e beckettianos em *Vida*
Kimberly Marjorie Geddes

22 As representações da morte: elos e diferenças entre *It was not death, for I stood up*, de Emily Dickinson, e *A catedral*, de Alphonsus de Guimaraens
Patricia de Lara Ramos

QUESTÕES DE IDENTIDADE

33 Anthropocentrism and its subversion: an ecocritical analysis of Milton Hatoum's translated novel *The brothers*
Davi Silva Gonçalves

45 O *Manifesto antropófago* e a utopia em deglutir o mundo pela arte literária
Moisés Gonçalves dos Santos Júnior
Luciana Brito, PhD

63 Trabalho, arte, política e imigração italiana: a representação do trabalho em *O quatrilho*, de José Clemente Pozenato
Ederson Vertuan



- 76** *O fundamentalista relutante: o adeus ao pai protetor*
Beatriz de Castro da Cruz

A LITERATURA NAS RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

- 92** Transposição midiática do livro *Ardente paciência*, de Antônio Skármeta, para o filme *O carteiro e o poeta*, de Michael Radford
Angela de Fátima Taline de Souza
- 103** A intermedialidade de *Gênesis* com *L'Animateur*, de Nick Hilligoss
Mônica Almeida Runfe
Brunilda Tempel Reichmann, PhD
- 118** Cecília Meireles e a pintura de gênero: suas crônicas de viagem sobre a Holanda
Camila Marchioro

TRIPLA ODISSEIA

- 133** O espaço de Penélope na *Odisseia* e em *A odisseia de Penélope*
Kelly Lima
- 145** James Joyce e o romance moderno pelo *nouveau roman*
Daniel Falkemback Ribeiro

LEITURAS BAKHTINIANAS DE DOSTOIÉVSKI

- 162** A sátira menipeia e a carnavalização em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*
Maria Lúcia de Borba
- 178** O narrador-protagonista à procura da verdade e a descoberta de seu "eu" interior, no conto *O mujique Marei*, de Dostoiévski
Eutália Cristina do Nascimento Moreto

189 Normas para publicação



APRESENTAÇÃO

O número oito da revista *Scripta Alumni* traz treze artigos, distribuídos em cinco subseções: *Sobre a vida e a morte, na literatura*; *Questões de identidade*; *A literatura nas relações intermediárias*; *Tripla Odisseia*; e *Leituras bakhtinianas de Dostoiévski*.

Abrindo este número, a seção *Sobre a vida e a morte, na literatura* apresenta dois artigos. *Ecos leminskianos e beckettianos em "Vida"* analisa o entrelaçamento da vida e obra de Paulo Leminski e do Teatro do Absurdo de Beckett na peça *Vida*, encenada em 2010, em Curitiba. O segundo texto, *As representações da morte: elos e diferenças entre "It was not death, for I stood up", de Emily Dickinson, e "A catedral", de Alphonsus de Guimaraens*, é um estudo comparativo de poemas, enfocando a morte. Entretanto, a autora enfatiza a relação entre morte e vida, o que desencadeia discussões sobre arte poética e realidade, e sobre os aspectos sobrenatural e enigmático, nos textos analisados.

Questões de identidade reúne quatro textos. Em *Anthropocentrism and its subversion: an ecocritical analysis of Milton Hatoum's translated novel "The Brothers"*, as oposições das esferas comercial e humana e de pastoralismo e anti-pastoralismo na Amazônia são discutidas, com base na Ecocrítica, e analisadas nos livros *A journey in Brazil*, de Louis Agassiz, e *The Brothers*, tradução de John Gledson para a obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Outro texto dessa seção, *O "Manifesto antropófago" e a utopia em deglutir o mundo pela arte literária*, estabelece a permanência dos ideais de Oswald de Andrade em nossa cultura, desde a década de 1920 até os dias atuais. No artigo *Trabalho, arte, política e imigração italiana: a representação do trabalho em "O quatrilho", de José Clemente Pozenato*, a identidade é discutida com base no embate vivido por personagens imigrantes, divididos entre a emoção e o dever de construir uma nova vida, em uma terra estrangeira. Encerrando essa seção, *"O fundamentalista relutante": o adeus ao pai protetor* também enfatiza um contraste. O artigo analisa as representações do Oriente e do Ocidente a partir de personagens do romance *O fundamentalista relutante*, escrito por Mohsin Hamid.

Na terceira parte da revista, privilegia-se a associação da Literatura com outras artes. Palavra e imagem são comparadas no texto *Transposição midiática do livro "Ardente paciência", de Antônio Skármeta, para o filme "O carteiro e o poeta", de Michael Radford*. O cinema e a Literatura também são as artes que norteiam o artigo *A intermedialidade de "Gênesis" com "L'Animateur", de Nick Hilligoss*. Já o artigo *Cecília Meireles e a pintura de gênero: suas crônicas de viagem sobre a Holanda*, último texto da seção,



aproxima as crônicas de viagem da escritora brasileira à pintura, enfatizando a descrição e o gênero.

Os trabalhos da subseção *Tripla odisseia* analisam três obras: *Odisseia*, de Homero; *A odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood; e *Ulysses*, de James Joyce. As duas primeiras são comparadas no primeiro artigo dessa parte, *O espaço de Penélope na "Odisseia" e em "A odisseia de Penélope"*, considerando o espaço e a memória. A odisseia joyceana, tema do artigo intitulado *James Joyce e o romance moderno pelo "nouveau roman"*, é analisada em comparação ao "novo romance", para discutir o romance moderno.

A última parte da revista, *Leituras bakhtinianas de Dostoiévski*, conta com dois textos, *A sátira menipeia e a carnavalização em "A mulher alheia e o homem debaixo da cama"* e *O narrador-protagonista à procura da verdade e a descoberta de seu "eu" interior, no conto "O mujique Marei"*, de Dostoiévski. Ambos coincidem na aplicação do conceito de "carnavalização" (do teórico russo Bakhtin), associado à sátira menipeia, em textos do escritor russo Dostoiévski. No campo das diferenças, cite-se a temática psicológica, baseada nos estudos de Leonid Grossman e discutida no segundo trabalho.

Neste oitavo número da revista *Scripta Alumni*, mais uma vez impera a diversidade de temas e de questões sobre a Literatura, característica que, aliás, reflete a extrema pluralidade de nossa época. Passemos, então, à leitura dos textos, e transitemos (com o vagar necessário e com a devida atenção), por esses diferentes e essenciais meandros da Literatura.

Verônica Daniel Kobs

Editora



ECOS LEMINSKIANOS E BECKETTIANOS EM *VIDA*¹

Kimberly Marjorie Geddes²

RESUMO: O presente artigo examina não só os ecos da vida e obra do poeta Paulo Leminski no texto dramático e cênico *Vida*, mas elementos do teatro pós-dramático e do teatro do absurdo de Beckett. As considerações teóricas de Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático*, são utilizadas na análise da peça, com ênfase nas linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático definidas por Lehmann: a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade. O texto dramático e cênico *Vida* é o resultado de extensa pesquisa por parte da Companhia Brasileira de Teatro sobre as múltiplas relações intertextuais da obra de Paulo Leminski.

Palavras-chave: Leminski. Beckett. Teatro pós-dramático.

ABSTRACT: The present article examines not only the echoes of the biography and work of the poet Paulo Leminski present in the dramaturgical text and performance of the play *Vida*, but also elements of post-dramatic theater and the theater of the absurd as presented by Beckett, encountered in the play. Hans-Thies Lehmann's book, *Post-dramatic theater*, is used in the analysis of the play, which emphasizes Lehmann's definition of the dividing lines that separate dramatic theater from post-dramatic theater: the absence of drama and the disruption of the illusion of reality. The dramaturgical text and performance of the play *Vida* represent extensive research carried out by the Companhia Brasileira de Teatro on the multiple intertextual relationships encountered in Paulo Leminski's work.

Keywords: Leminski. Beckett. Postdramatic theater.

¹ Artigo recebido em 24 de setembro de 2012 e aceito em 05 de novembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: kimgeddes58@gmail.com



INTRODUÇÃO

Estreava em Curitiba, no dia 19 de março de 2010, o espetáculo *Vida*, com texto final e cênico de Marcio Abreu, baseados em um roteiro assinado por ele e dois membros do elenco, Giovana Soar e Nadja Naira, que contava ainda com os atores Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini. A obra e vida do poeta, compositor, tradutor, e professor curitibano Paulo Leminski permeia toda a peça que se passa num cenário de uma sala sem janelas onde quatro personagens estão ensaiando para participarem de uma festa de jubileu de uma cidade. A Companhia Brasileira de Teatro presta este tributo a Leminski, após ter realizado extensa pesquisa sobre a “multiplicidade de referências que influenciaram ou foram influenciados pelo seu pensamento e prática artística” (citação constante do programa). Além das referências à vida e obra de Leminski, *Vida* pulsa com fortes ecos (porém, também contrastes) com relação ao teatro do absurdo do dramaturgo Samuel Beckett. Este artigo pretende focar estes aspectos, utilizando também ensaios escritos por Leminski e considerações teóricas feitas por Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro pós-dramático*, obra traduzida para o português por Pedro Süssekind.

ECOS LEMINSKIANOS

Podemos sentir a presença do Leminski tradutor em várias referências textuais. Ele traduziu vários autores, incluindo Samuel Beckett, Walt Whitman, e John Lennon. *Vida* contém trechos de poemas incandescentes escritos por Vladimir Maiakovski, como o trecho traduzido a seguir: “confusão de poesia e luz, chamas por toda à parte. Se o sol se cansa e a noite lenta quer ir pra cama, sonolenta, eu, de repente, inflamo a minha flama e o dia fulge novamente” (ABREU, 2010, p. 15). O personagem Rodrigo declama em polonês, com tradução feita para o português pela personagem Giovana, um trecho de um poema de Adam Mickiewicz, traduzido por Leminski e publicado em *Polaineses*:

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,

Na minha infância campestre, celeste,

Na mocidade de alturas e loucuras,

Na minha idade adulta, idade de desdita.

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas... (ABREU, 2010, p. 24-25)



Vida carrega uma carga imensa de referências intermediáticas. Para citar apenas um exemplo, os textos dramático e cênico introduzem John Lennon através da palavra “*imagine*”, que remete o leitor/espectador à utopia descrita pelo compositor na canção do mesmo título muito presente no imaginário do público brasileiro. Esta referência é reforçada, em seguida, pelo diálogo do personagem Rodrigo sobre a divisão do mundo em países e sobre pessoas exiladas por motivos ideológicos. Estes últimos comentários alinham-se ao exílio de músicos brasileiros nos anos da ditadura militar no Brasil, inclusive Caetano Veloso, parceiro de Leminski na canção *Verdura*. Até o fato de a abordagem girar em torno de um diálogo interpessoal durante um ensaio de uma banda pode remeter à música *A banda*, de Chico Buarque, que contém não só gente sofrida, mas a lua.

A lua e outros corpos celestes são alguns dos vários elementos recorrentes no roteiro e texto cênico *Vida*, como também na obra de Leminski. No ensaio *O tema astral*, Leminski escreve:

O céu tem uma mensagem para nós. Mas essa mensagem não vem do céu. Vem do nosso condão de dar significados às coisas, nomes aos bois, formas de constelação e aglomerados de estrela. Vem do nosso desejo de viver um mundo totalmente humano, cultural, sígnico. A ênfase deve ser colocada no gesto primordial do homem levantando o rosto para o céu estrelado, na noite primordial em que se fundaram os significados e uma vida propriamente humana começou. (LEMINSKI, 1986, p. 64)

Certo brilho irradia na peça, tanto em termos das *performances* estelares no palco quanto das estrelas no céu. Outro poema de Maiakovski que remete ao sol acompanha este tema recorrente, ao mesmo tempo em que mostra que certo *slogan* remete a um passado mais distante do que uma plateia brasileira poderia imaginar:

Brilhar para sempre,
brilhar como um farol,
brilhar com brilho eterno,
gente é para brilhar,
que tudo mais vá para o inferno,
este é o meu slogan
e o do sol. (AGUILLAR, 2005, p. 283)



A personagem Giovana afirma que “Somos todos filhos das estrelas” (ABREU, 2010, p. 24). Ademais, a ideia apresentada pelo personagem Rodrigo de que “o céu estrelado tem leitura livre: em aberto” (p. 4) é representada por Leminski no seu ensaio “O tema astral”, que acrescenta a seguinte ideia à sua constelação de frases: “O céu estrelado como página escrita é tema que se encontra na poesia de todas as épocas”. (LEMINSKI, 1986, p. 61). Esse mesmo céu estrelado que fascina o personagem Rodrigo está relacionado às noções científicas de distanciamento dos continentes e dos planetas, como também ao distanciamento dos espectadores, numa obra que apresenta um distanciamento épico logo em seu início, quando Rodrigo faz a sua entrada pela plateia. A plateia é inserida imediatamente no diálogo da peça, que se inicia da seguinte maneira:

Quem brilha? (*Pausa*) foneticamente, a pergunta é uma modulação ascendente, na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo. (ABREU, 2010, p. 1)

A modulação de pergunta, por sua vez, remete ao ensaio *Quando cantam os pensamentos (A pergunta como canto)*, de Leminski, em que ele afirma: “No perguntar, está o específico humano. E essa especificidade está codificada materialmente, musicalmente, no aparato da língua.” (LEMINSKI, 1986, p. 65). Em seguida, os espectadores também são incorporados na peça durante a distribuição de cópias de uma carta corrente, como também na distribuição de algumas taças de champanhe na comemoração do aniversário da personagem Giovana ao final da peça.

Os ecos biográficos de Leminski concentram-se no personagem de Rodrigo, pois ele apresenta as considerações de ordem antropológicas do ex-professor de história curitibano, ao discursar sobre o impacto dos seres humanos sobre a terra que habitam e a formação de cidades. Essa função de “porta-voz” de conceitos de Leminski não é exclusividade deste personagem, porém Rodrigo Ferrarini é também quem profere indagações sobre “essa capacidade das línguas de formular perguntas que funda um mundo humano”. (ABREU, 2010, p. 1; LEMINSKI, 1986, p. 65). Já na primeira fala, quando Rodrigo abre a possibilidade de diálogo com a plateia ao introduzir a fala “você me diz/ alguém me diz”, o personagem está, ao mesmo tempo, apontando para a reversibilidade de papéis, outro aspecto do teatro beckettiano. Leminski ecoa nas palavras do personagem: “o reconhecimento da diferença entre o eu que eu sou e o eu que o outro é. Separados e próximos” (ABREU, 2010, p. 1) ou, como disse Leminski, em seu ensaio *Quando cantam os pensamentos (A pergunta como canto)*: “o reconhecimento da diferença entre o eu, que eu sou, e o eu que o outro é, separados e próximos pela prática da linguagem, hiato e ponte” (LEMINSKI, 1986, p. 67). Podemos também apontar a presença do *outro* no seguinte poema de Leminski:



contranarciso

em mim

eu vejo o outro

e outro

e outro

enfim dezenas

trens passando

vagões cheios de gente

centenas

o outro

que há em mim

é você

você

e você

assim como

eu estou em você

eu estou nele

em nós

e só quando

estamos em nós

estamos em paz

mesmo que estejamos a sós (LEMINSKI, 1983, p. 12)

O personagem Rodrigo vive o dilema de querer estar nas estrelas, mas de também querer manter os pés no chão. Ele fica fascinado pela gravidade como uma força de atração mútua entre os corpos, e frequentemente questiona: "Alguém escapou?", uma indagação que pode ser interpretada tanto com relação a uma possível falta de diálogo com a plateia quanto a uma possível falta de gravidade, as duas situações podendo resultar em eventos catastróficos. O personagem também faz um paralelo entre a relevância de graffiti para os seus "autores" e a importância das palavras que as pessoas registram. "E essas palavras que as pessoas imaginam./ Elas podem ser



gravadas em muros./ Mas elas só são gravadas em muros./ Se elas têm alguma importância para alguém” (ABREU, 2010, p. 5). Já Leminski falou: “palpite/ o graffiti/ é o limite” (LEMINSKI, 1983, p. 133). Em seguida, o personagem Rodrigo fala: “Eu falo aqui com vocês e pode ser que as minhas palavras não tenham a menor importância. (...) Pra mim elas têm. (...) Sim eu me importo com as suas palavras. Eu escuto. Eu estou com você agora. Você está aqui /Nós estamos aqui. /Alguém escapou?” (ABREU, 2010, p. 6), que remete novamente ao poema *contranarciso* e ao fato de que “estamos em nós”. Reiteradamente a importância de diálogo é frisada.

Enquanto a personagem Giovana faz o papel de tradutora durante a montagem, Rodrigo é o personagem quem mais dialoga explicitamente com outras obras anteriores, ao recitar trechos de poemas de Maiakovski e ao afirmar o impacto desse poeta russo em nossa “grande memória”, sugerindo que o simples ato de “existir pode ser então uma forma de lembrar” (ABREU, 2010, p. 15). Ele também diz que “tem gente que conta de maneira tão bonita que as outras pessoas querem ler o que elas escreveram” (p. 5), e “as pessoas que escrevem deixam aqui as suas ideias” (p. 14), frases que podem ser associadas tanto às citações de outras obras inseridas no texto dramático e cênico *Vida*, quanto aos próprios ecos leminskianos.

A personagem Nadja é, por contraste, a personificação do silêncio, e a importância deste elemento para que as pessoas possam ouvir uns aos outros. Não é por acaso o seu silêncio, como podemos perceber no poema de Leminski, abaixo:

muitos são os silêncios

poucos serão ouvidos (LEMINSKI, 1986, p. 15)

E como em:

não sou o silêncio

que quer dizer palavras

ou bater palmas

pras performances do acaso

sou um rio de palavras

peço um minuto de silêncios

pausas valsas calmas penadas

e um pouco de esquecimento



apenas um e eu posso deixar o espaço
 e estrelar este teatro
 que se chama tempo (LEMINSKI, 1983, p. 19)

A personagem Nadja também faz uma alusão ao esquecimento e ao tempo, ao cantarolar a canção *Le Petit bal perdu*, que trata de dois apaixonados dançando em um baile, um baile cujo nome falha à memória do narrador, que se focaliza nos gestos despreocupados dos amantes tão expostos como os atores no palco, que utilizam os seus próprios nomes e assim também quebram qualquer ilusão dramática, *et c'était bien*.

Nadja responde às críticas ao seu posicionamento e às suas escolhas pessoais, dizendo "Eu tô em paz... Eu estou bem. Eu prefiro não falar" (ABREU, 2010, p. 32 e 37). Ela parece mesmo estar em paz durante os dez minutos de *black-out*, no qual a plateia presencia a peça no escuro. É somente no final da peça, já com as luzes acesas, que ela se manifesta de forma pouco serena ao dizer: "Alguém nasceu aqui? Ninguém nasceu aqui!" (p. 38), aludindo à situação de exílio, não só dos próprios personagens, mas de muitas pessoas em grandes cidades, especialmente aquelas que vieram de outros locais. As falas dela, embora poucas, têm certa universalidade, pois ela complementa a fala de Ranieri sobre a sensação de não estar sozinho com exemplos com os quais muitas pessoas da plateia podem se identificar: "a primeira vez que você olha pro seu filho./ A primeira vez que ele vai embora" (p. 33). Ela diz: "Eu luto pra permanecer prescindível. Pra não fazer falta a ninguém" (p. 38) e depois declama o poema *Encantação pelo riso*, do poeta russo Victor Khliebnikov, com tradução para o português por Haroldo de Campos (MENDONÇA, 2004, p. 151). Nadja realmente se torna prescindível ao morrer após exclamar "Derride, derridentes! Sorrisonhos, risonhos..." (MENDONÇA, 2004, p. 151). "Alguém escapou?" (ABREU, 2010, p. 2).

Ranieri Gonzalez é um personagem angustiado com a possibilidade de estar em outro lugar, uma sensação que fica explicitada quando ele pergunta ao Rodrigo: "Você não tem vontade de sair daqui às vezes, de ir embora?" (ABREU, 2010, p. 16) e depois fala para a Giovana: "A cada dia eu permaneço (...). Eu quero que alguém venha me buscar numa moto, me tirar daqui" (p. 27). Ele vive repetindo: "Eu estava pensando nos quinze minutos da minha vida que fizeram diferença no resto da minha vida", lembrando uma frase notória - sobre notoriedade - de autoria de Andy Warhol.³ Após uma dublagem genial feita por Ranieri de uma música de Etta James, sem usar

³ A frase original "In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes" constava no catálogo de uma mostra de fotos de Warhol em 1968. Em 1979, Warhol teria alterado a frase para: "...my prediction from the sixties finally came true: In the future everyone will be famous for 15 minutes." Ao ficar entediado com indagações constantes quanto à frase, Warhol começou a inventar variações para a mesma, como: "In the future 15 people will be famous" e "In 15 minutes everybody will be famous". (MURPHY, 2006).



uma só palavra, a sua angústia universalmente reconhecível é traduzida metaforicamente em seu discurso:

Um latido na noite é uma coisa universal, genérica, abstrata como um teorema, au mais au igual a au-au. Late-se a noite inteira porque, de dia, só se late pra defender o osso de cada dia, late-se contra, late-se pra criar distâncias, late-se contra o carteiro, contra a visita, contra o estrangeiro, contra o rival no amor ou na fome. Late-se pra defender a casa, essa extensão natural da lata de lixo. Quando anoitece já estamos exaustos de tanto latir, em vários idiomas, em raiva, em abandono, em fome, em medo. Então dormimos. E sonhamos. Com uma linda cadela abanando o rabo? Com uma fuga inesperada na noite escura pra buscar novas paisagens? Nada disso. Sonhamos que estamos latindo. Latindo de graça. Latindo pra nada. Latindo pela paixão ancestral de latir. Latir pelo prazer de estilhaçar o silêncio... (ABREU, 2010, p. 25-26)

A personagem Giovana fica comovida com as ideias de Ranieri e diz "Eu queria ser um pouquinho você, eu gosto de tua tristeza (...), da maneira como você pensa o mundo" (ABREU, 2010, p. 26), palavras que podem ser interpretadas como um tributo da companhia teatral a Leminski. O diálogo entre Giovana e Ranieri presta tributo a outros grandes pensadores, como por exemplo, a tatuagem "Volta ao dia em oitenta mundos", que alude à obra de Jules Verne (p. 27). Ranieri estabelece um paralelo entre as imagens e palavras tatuadas (de verdade) no seu próprio corpo e as palavras gravadas em muros, que remetem tanto a outras falas do personagem Rodrigo quanto à importância dada para graffiti por Leminski.

Giovana é a personagem que mais se aproxima do universo cotidiano dos curitibanos, ao falar de sua escolha em voltar para a cidade onde a chuvinha não para, as roupas nunca secam, e as pessoas têm cara de nada no elevador, separam o lixo e gostam de fazer piqueniques nos parques aos domingos. Ela diz:

A cidade aqui é limpa, dizem. Dizem muitas coisas dessa cidade. Eu cheguei aqui nova e eu adorava essa cidade, depois eu saí, morei em outros lugares e agora eu estou aqui de novo. Eu escolhi vir pra cá. Aqui é bom. Não sei, sempre é diferente quando você vê as coisas de perto. Quando você tá dentro acaba a sua expectativa, tudo fica banal e você passa a querer outras coisas. A gente sonha com [um] lugar, a gente se muda e nada mais muda. (ABREU, 2010, p. 21)



ECOS BECKETTIANOS

A personagem Giovana acaba concluindo que “Chega uma hora que a gente é o acúmulo do que a gente viveu, não escapa disso” (ABREU, 2010, p. 22). Se isso for verdade, nada é mais provável que encontrar ecos beckettianos num texto dramatúrgico com ecos de um Leminski que traduziu *Malone Dies* de Beckett, utilizando, paradoxalmente os dois “originais” de Beckett, um em francês e o outro em inglês. Leminski descreve a tarefa no seu ensaio *Beckett, o apocalipse e depois*: “As diferenças entre os dois textos são mínimas. Beckett, afinal, é um ótimo tradutor de Beckett. Mas há diferenças, poucas de texto, infinitas pela diferença de espírito e sabor entre as línguas francesa e inglesa” (LEMINSKI, 1986, p. 160). Leminski afirma que “nossa língua materna é a substância de que é feita nossa alma” e depois acrescenta que aqueles autores que escrevem em uma segunda língua: “São almas exiladas. Não há exílio que se compare ao exílio do idioma natal” (p. 161), mesmo deixando claro que Samuel Beckett tenha feito a mudança da língua inglesa para a francesa por escolha própria. No mesmo ensaio, Leminski aponta para um fato interessante na trajetória de Beckett, o cargo que ele tivera como secretário de James Joyce, que o levou a conviver em um círculo literário que incluía nomes como os de Gertrude Stein, Ezra Pound e T.S. Eliot.

Se formos o “acúmulo” do que vivemos, o teatro, como uma forma de nossa expressão artística, também pode ser analisado como o acúmulo de suas vertentes ao longo dos séculos, mesmo que esse acúmulo seja composto também por recusas a formas teatrais antecedentes. Lehmann, em sua obra *Teatro pós-dramático*, inicia o seu estudo do teatro pós-dramático, ou como diria Sílvia Fernandes, dos teatros pós-dramáticos, através de um enfoque em o que viera antes, ou seja, o teatro dramático e a sua forma de representação. Inicialmente, ele elabora sobre alguns elementos centrais do “drama”:

Por mais que permaneça questionável em que medida e de que modo o público dos séculos anteriores se entregava às “ilusões” (...), o teatro dramático era construção de ilusão. Ele pretendia erguer um *cosmos fictício* e fazer com que o “palco que significa o mundo” aparecesse como um palco que representa o mundo - abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da *ilusão*. (...) Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral. (LEHMANN, 2007, p. 26, grifo no original)



Em seguida, Lehmann diz: "A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequências a ideia do teatro como representação de um *cosmos fictício* foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada." (LEHMANN, 2007, p. 47). Sílvia Fernandes, em seu artigo *Teatros pós-dramáticos*, reflete sobre alguns conceitos de Lehmann, afirmando que "a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático". (FERNANDES, 2009, p. 16).

Lehmann também explana sobre a simultaneidade do tempo no teatro, aludido a corpos e à gravidade (e o roteiro de *Vida* estabelece um paralelo a este texto através do discurso do personagem Rodrigo):

O teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. Teatro significa um *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais *ocorrem ao mesmo tempo*. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um *texto em comum* (...). (LEHMANN, 2007, p. 18)

Podemos indagar o que o *texto em comum* criado durante a encenação de *Vida* teria em comum com o teatro pós-dramático? Lehmann afirma: "O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro." (LEHMANN, 2007, p. 75). A emancipação do texto dramaturgic *Vida* de um texto específico de Leminski com certeza espelha a não superioridade de um texto literário em montagens pós-dramáticas. Ranieri Gonzalez disse em entrevista: "Pesquisamos toda a obra do Paulo e colocamos nossa vida em *Vida*, nos apropriamos da obra e recriamos uma atmosfera leminskiana. Não é uma adaptação e sim uma recriação. O universo de Leminski está todo presente na peça." (ODIÁRIO.COM, 2012). Essa afirmação encontra ecos em uma resenha de Vilmar Santos, em que ele diz: "Não há Paulo Leminski e há todo o Paulo Leminski em *Vida*" (SANTOS, 2010), acrescentando que "um dos desafios dos criadores do teatro é convencer o espectador a deslocar-se do papel de leitor, deixar-se levar por outras veredas e expectativas que não aquelas desbravadas nas páginas de seu autor dileto (...)" (SANTOS, 2010).



Silvia Fernandes cita Lehmann ao dizer que “ainda que certos procedimentos da dramaturgia do absurdo possam assemelhar-se aos pós-dramáticos, é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático”. (FERNANDES, 2009, p. 17). A encenação de *Vida* encaixa-se neste critério e assemelha-se, por sua vez, à definição de Lehmann de “cabaré”:

O cabaré e o espetáculo de variedades vivem do princípio da parábise, quando o ator sai de seu papel e se dirige diretamente ao público. O cabaré se baseia na possibilidade de aludir a uma realidade de vida que é comum ao intérprete e ao público, contendo por isso um fator de performance que está inseparavelmente ligado ao modo de vida urbano, à cultura comum da cidade, na qual as informações e os gracejos são compreendidos de imediato. (LEHMANN, 2007, p. 101)

Não seria à toa que Ranieri teria cantado Etta James, aliás, parece seguro afirmar que nada é gratuito no roteiro e na montagem de *Vida*. Lehmann define o teatro do absurdo, assim como o de Brecht, como pertencentes à tradição teatral dramática, mas em seguida acrescenta que: “(...) alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem (...)” (LEHMANN, 2007, p. 88-89), esclarecendo que tanto o teatro do absurdo quanto o épico “se atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz” (p. 88-89).

Também não seria sem motivo que a encenação no teatro pós-dramático passaria a refletir mais sobre as suas possibilidades expressivas, independentes de um texto a encenar. Silvia Fernandes explica que Lehmann considera a data de 1900 como o marco de entrada do teatro no século da experimentação, momento este quando a cena também “se concentra sobre a realidade teatral em prejuízo da representação do mundo”. (FERNANDES, 2009, p. 15). Lehmann diz: “À medida que a ‘teatralização’ do teatro levava à sua libertação da submissão ao drama, esse desenvolvimento foi acelerado por uma outra ruptura na história das mídias: o surgimento do cinema” (LEHMANN, 2007, p. 82), e explica:

O domínio exclusivo do teatro até então – a representação animada de pessoas em ação – foi conquistado e superado pela nova matriz de representação técnica do cinema. Ao mesmo tempo [em] que a teatralidade passa a ser concebida como dimensão artística independente do texto dramático, começa-se a reconhecer, mediante o contraste com a “imagem movimento” (Deleuze) produzida tecnicamente, o fator do processo vivo (à diferença dos fenômenos



reproduzidos ou reproduzíveis) como diferencial específico do teatro. Essa “redescoberta” do potencial de representação próprio do teatro e apenas do teatro traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias. (LEHMANN, 2007, p. 82)

Essa “reteatralização”, devido em parte à cisão entre o discurso do texto e o do teatro, em parte à dissociação entre drama e teatro, e em parte ao nascimento do cinema - que seria capaz de reproduzir a “realidade” com mais eficácia que o teatro - tornou o teatro novo mais auto-reflexivo. Fernando Mesquita de Faria, em seu ensaio *No rastro do ator pós-dramático*, explana sobre a forma como o dramaturgo Samuel Beckett se insere no teatro pós-dramático: “A estrutura elíptica das suas peças e o caráter narrativo e desumanizado de seus personagens levam seus intérpretes a desenvolverem um trabalho centrado no domínio corporal e na percepção musical, aproximando-os de uma perspectiva pós-dramática.” (FARIA, 2010, p. 1). Tanto o enfoque nos gestos quanto na trilha sonora são elementos cruciais na montagem de *Vida*, porém estes aspectos não foram enfocados no presente artigo devido ao seu recorte e ao espaço disponível.

No mesmo ensaio, Faria elabora sobre mais algumas características comuns ao teatro do absurdo de Beckett: “Com diálogos simples, o autor repudia a linguagem rebuscada e os discursos encadeados, explorando a musicalidade das falas” (FARIA, 2010, p. 2) como também “Beckett esvazia seu texto ao máximo, minimizando as ações e bombardeando os sentidos com palavras repetidas à exaustão” (p. 2). Essas colocações também poderiam ser usadas para definir o roteiro e a montagem de *Vida*, com a sua minimização de ações, o seu diálogo de cadência musical, a sua repetição de frases como “você me diz, alguém me diz”, e as suas constantes e repetidas indagações, tanto em termos de diálogo - “Alguém escapou?” e “Quem brilha?”- quanto em seu enfoque na capacidade exclusivamente humana de formular perguntas, codificadas através da linguagem.

CONCLUSÃO

O texto dramaturgico e o texto cênico *Vida*, além de possuírem fortes ecos da vida e obra do paranaense Paulo Leminski, nas quais são inspirados, certamente estabelecem paralelos com muitas características do teatro do absurdo de Samuel Beckett. A focalização em *situação* ao invés de *ação* é um dos vários elementos característicos do teatro pós-dramático presentes em *Vida*. A angústia representada pelos gestos, além dos diálogos dos personagens entre si e com a plateia, também tem



ecos na angústia representada nas peças de Beckett. O suprimento do triângulo drama, ação e imitação está presente em *Vida* como também em obras de Beckett, e em ambos os casos há uma negação do teatro como uma representação de um cosmos fictício.

É possível, entretanto, estabelecer uma diferença fundamental entre as obras de Beckett e *Vida*, pois Beckett demonstrava certo ceticismo com relação às palavras, enquanto a peça, mantendo-se fiel às ideias de Leminski, mostra fé no poder das palavras, e encantamento com as palavras proferidas por tantos grandes poetas e pensadores. A definição dada por Martin Esslin em sua obra *O teatro do absurdo* parece ser adequada para definir *Vida* em sua conexão com as obras do teatro do absurdo que representam traços do teatro pós-dramático:

(...) um fenômeno como o teatro do absurdo não reflete desespero nem retorno a forças obscuras e irracionais: antes expressa a preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive. (...). Há pressões imensas em nosso mundo buscando levar a humanidade a suportar sua perda de fé e de certezas morais por meio de entorpecentes que façam esquecer: pelos entretenimentos de massa, por pseudo-explicações da realidade, por satisfações materiais superficiais, por ideologias baratas. (...). Hoje (...) a necessidade de confrontar o homem com a realidade de sua condição é maior do que nunca. Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua insensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela. (ESSLIN, citado em PORRAT, 2006, p. 10)

Vida é uma obra que convida o leitor/espectador a indagar sobre a sua realidade e de rir-se dela. Os ensaios dos músicos espelham um “ensaio” maior, da arte de viver. Quando o personagem Ranieri, no ensaio, diz que “A gente precisa avançar!” e “Não dá pra ficar parado sempre no mesmo lugar!” (ABREU, 2010, p. 23) não estaria se referindo simplesmente aos erros sendo cometidos pelos personagens durante o ensaio, mas à vida, e quem sabe a novas formas de se fazer teatro. *Vida* é, portanto, um título perfeito para a obra, pois representa um pedaço da vida de Leminski, um pouco da vida representada nas obras pós-dramáticas de Beckett, e acima de todas as suas conexões literárias e biográficas, um exemplo perfeito de um teatro que Hans-Thies Lehmann define como “um tempo de vida em comum”. (LEHMANN, 2007, p. 18).



REFERÊNCIAS

ABREU, M. *Vida*. Roteiro revisado (não publicado), 2010.

AGUILLAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. *Projeto Vida*: inspirado na obra de Paulo Leminski. Disponível em: <<http://projetovidaleminski.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 mai. 2012.

FARIA, F. *No rastro do ator pós-dramático*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernando%20Mesquita%20de%20Faria%20-%20No%20rastro%20do%20ator%20p%F3s-dram%E1ticoFernando%20Mesquita%20de%20Faria%20%20No%20rastro%20do%20ator%20p%F3s-dram%E1tico.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. (Orgs.) *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, P. *Anseios crípticos*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/76230457/Leminski-Ansieos-Cripticos>>. Acesso em: 02 jun. 2012.

_____. *Caprichos e relaxos*. Disponível em: <<http://blogdocafil.files.wordpress.com/2009/04/paulo-leminski-caprichos-e-relaxos-pdfrev.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2012.

MENDONÇA, H. *Uma análise literário-morfológica do poema "Encantação pelo riso", do poeta russo V. Khlebnikov, traduzido para o português por Haroldo de Campos*. Disponível em: <<http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%206.2/HELENA~1.PDF>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

MERTEN, L. *Latir ou não latir: eis a questão*. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/latir-ou-nao-latir-eis-a-questao/>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

MURPHY, C. *Looking for fame in all the wrong places*, Oakland Tribune. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20090625063024/http://findarticles.com./p/articles/mi_qn4176/is_20060825/ai_n16700346/>. Acesso em: 05 jul. 2012.

ODIÁRIO.COM. *Peça é inspirada na obra de Paulo Leminski é atração no Calil*. Disponível em: <<http://maringa.odiario.com/dmais/noticia/312381/peca-e-inspirada-na-obra-de-paulo-leminski-e-atracao-no-calil/>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

PORRAT, G. *Tentativas de um teatro contemporâneo: (a)tentados de Martin Crimp*, 2006. Disponível em:



<http://www.lettras.ufpr.br/documentos/graduacao/monografias/ss_2006/Giordana_Porrat.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2012.

SANTOS, V. *Haicai performático [crítica Vida]*, *teatrojornal*: leituras de cena. Disponível em:

<http://www.teatrojornal.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=587:haicai-performatico&catid=25:contracena&Itemid=30>. Acesso em: 15 mai. 2012.



AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE: ELOS E DIFERENÇAS ENTRE *IT WAS NOT DEATH, FOR I STOOD UP*, DE EMILY DICKINSON, E *A CATEDRAL*, DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS¹

Patricia de Lara Ramos²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo promover uma análise comparativa entre um poema da poetisa norte-americana Emily Dickinson, e outro do poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens. No decorrer das análises, os elos e as marcas que aproximam e que, ao mesmo tempo, distinguem os escritores acerca da temática da morte serão evidenciados. Dickinson é conhecida por sua poesia enigmática com alguns recursos que caracterizam seus poemas. Além disso, ela tratou da morte incorporando em seus escritos misteriosos fragmentos de vida. Do mesmo modo, Alphonsus também tratou da morte com base em sua experiência de vida, porém, diferentemente dela: Alphonsus é um escritor simbolista, oscila, assim, entre os sinais materiais da morte e a possibilidade do sobrenatural.

Palavras-chave: Morte. Emily Dickinson. Alphonsus de Guimaraens.

ABSTRACT: This paper aims to promote a comparative analysis of a poem of the American poet Emily Dickinson and another poem of the Brazilian poet Alphonsus de Guimaraens. During the analysis, the links and tags that approach and at the same time distinguish the authors on the theme of death will be highlighted. Dickinson is known for her enigmatic poetry with some features that characterize her poems. Besides that, she incorporated mysterious pieces of her life in her writings to talk about death. Similarly, Alphonsus also talked about death based on his life experience, but unlike her: Alphonsus is a symbolist writer and oscillates between the material evidences of death and the possibility of the supernatural.

Keywords: Death. Emily Dickinson. Alphonsus de Guimaraens.

¹Artigo recebido em 01 de outubro de 2012 e aceito em 30 de novembro de 2012. Texto orientado pelo Prof. Dr. José Carlos Aissa (UNIOESTE).

² Mestranda do Curso Linguagem e Sociedade da UNIOESTE.
E-mail: pati.lara.correa@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A morte – um dos maiores questionamentos humanos e nossa única verdade absoluta – amedronta e fascina. Logo, tem sido um dos temas bastante recorrentes dentro da literatura, representada de maneiras distintas por vários escritores ao longo do tempo e do espaço.

Perscrutando esse tema, o objetivo deste artigo é aproximar Emily Elizabeth Dickinson, poetisa americana, e Alphonsus de Guimaraens, poeta brasileiro, autores que parecem ter sido grandes apaixonados pela temática da morte; mas que apresentam maneiras diversas de escrever sobre tal temática.

Em relação à poesia de Emily Dickinson, José Lira (2008) afirma: “A morte é, sem dúvida, um dos motivos centrais de sua poesia, e para muitos é a força dominante, mas está quase sempre inter-relacionada com outros temas: a fé e a dor, por exemplo, ou a vida e a natureza.” (LIRA, 2008, p. 23). A partir dessa afirmação e da leitura de diversas bibliografias sobre a vida e a obra da poetisa, é possível interpretar que a morte é tema recorrente em sua obra; o que, em parte, deve-se ao fato de a autora ter presenciado o decesso de muitos entes queridos durante sua vida e, principalmente, o de seus pais. Estas experiências pessoais transformaram-na em uma escritora consubstanciada na morte, temática apresentada de maneiras diferentes: solução para a vida, única verdade que acontece a todos, fonte de medo/terror ou, ainda, resposta à morte de um ser amado. Enfim, a constante recorrência ao tema permitiu a alguns críticos afirmarem que Emily tornou a morte uma obsessão pessoal.

No entanto, Priddy contribui para este estudo afirmando que ela não era obcecada pela morte, mas cercada por ela:

One of the misperceptions about Dickinson that can be refuted by considering the conditions in which she lived is that she was obsessed by death. On the contrary, she was simply surrounded by it. The country was in a civil war. Mortality due to childbirth and illness was extremely high. Furthermore, the Dickinson Homestead bordered a graveyard.³ (PRIDDY, 2008, p. 46)

Para que possamos observar o quanto a morte de pessoas queridas influenciou sua escrita, Leiter afirma: “Emily offered her own diagnosis when she wrote: ‘I have not been strong for the last year. The Dyings have been too deep for me, and

³ Um dos equívocos sobre Dickinson que pode ser recusado, considerando as condições em que ela viveu, é que ela era obcecada pela morte. Pelo contrário, ela era simplesmente cercada pela morte. O país estava em Guerra Civil. O número de mortes no parto e por doenças era extremamente alta. Além disso, a casa de Dickinson ficava próxima a um cemitério. (Tradução nossa)



before I could raise my Heart from one, another has come —` (L 939, autumn 1884).”⁴ (LEITER, 2007, p. 21).

Dickinson tentou sublimar sua dor dentro da poesia. Pesar advindo da perda de entes queridos, de sua dificuldade para esclarecer suas dúvidas relacionadas a Deus, dos conflitos internos, e do mundo lá fora. A morte, um dos motivos centrais dentro da poesia de Dickinson, procura desvelar a verdade ou a última realidade. Neste sentido, em sua obra, encontra-se a busca pela delimitação da verdadeira natureza de Deus e do estado da alma. Problema para o qual a autora apresenta uma atitude ambivalente, para ela, a morte é, ao mesmo tempo, presença para ser temida e evitada, um alívio ou, ainda, uma maneira de Deus enviar a humanidade para o céu.

Diferentemente, Alphonsus de Guimaraens devota uma boa parte de sua obra a sua amada noiva Constança, que morreu quando ele tinha dezoito anos. Tal fato representou uma grande influência em seu trabalho por causa do profundo amor, interrompido extemporaneamente. Alphonsus empregou a temática da morte de modo obsessivo em seus poemas, evocando-a através de diversas imagens simbólicas, tais como, cores fúnebres, flores murchas, a noite sempre predominando sobre o dia, querubins, o sorriso transformado em lágrimas e a mágoa de um homem que ficou solitário, que não acompanhou a sua amada na morte. Neste sentido, a respeito de *Eros e Tânatos* (Amor e Morte), Aissa faz a seguinte afirmação em seu estudo comparativo sobre Edgar Allan Poe e Alphonsus de Guimaraens:

Tânatos foi uma válvula de escape artística em sociedades extremamente marcadas pela interdição moral e religiosa em relação ao corpo feminino. Ao menos em uma fase de suas obras, o cadáver da amada se torna cada vez mais atraente à medida que sua pele empalidece e as maçãs do rosto e os lábios se ruborizam, e paradoxalmente encarna uma mulher virginal idealizada. Porém, a mulher tem de morrer objetivando propósitos androcêntricos maiores: acentuar angústia e a melancolia da voz poemática masculina e servir de inspiração estética, na qual reside uma força oculta a sublima beleza que triunfa sobre a morte. (AISSA, 2006, p. 114–155)

Já quanto a Dickinson e Alphonsus, os autores diferem não somente na constituição linguística, histórica e cultural, mas também em seus padrões de escrita. Embora não façamos nenhuma análise acerca de tais fatores, não podemos ignorá-los

⁴ Emily mostrou seu próprio diagnóstico quando escreveu, “Eu não tenho sido forte no último ano. As mortes têm sido muito profundas para mim, e antes que eu consiga me levantar de uma, outra vem —” (L 939 outono de 1884. (Tradução nossa)



completamente. Neste sentido, expõe-se um pequeno relato sobre a trajetória de vida de cada um destes autores, em vista a grande carga subjetiva revelada em suas obras.

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) nasceu e morreu em uma pequena cidade perto de Boston, Amherst, no estado de Massachusetts. A poetisa viveu, por escolha própria, cerca de vinte e cinco anos em completa reclusão, a frustração amorosa teria sido a causa mais provável desse autoexílio, segundo alguns biógrafos; entretanto, sua irmã mais nova garantia que era uma simples opção. Seu contato fora do ambiente doméstico eram as cartas que trocava com amigos e familiares, aos quais enviava seus poemas. Alguns de seus poemas foram publicados em vida, mas não por vontade de Dickinson, e sim anonimamente.

Para destacar a diferença dos poemas de Emily, o tradutor José Lira descreve:

O certo é que sua linguagem poética é quase sempre ambígua e obscura, muitas vezes hermética ou truncada, com uma “gramática” própria, aberta às mais diversas interpretações. É preciso ressaltar, no entanto, que a obra de Emily Dickinson é uma colcha de retalhos, costurada com poemas de grande força lírica e versos de ocasião, resquícios de devaneios juvenis e meros rascunhos. É de supor que, tivesse ela organizado toda a sua produção para publicação, muitos dos textos que hoje compõem seu acervo poético não teriam subsistido. (LIRA, 2008, p. 21)

Alguns críticos sugeriram que por causa da pontuação irregular, das rimas imperfeitas e do uso desordenado das maiúsculas, Emily seria uma artista inábil e insegura. Em relação às peculiaridades linguísticas, a disjunção, sinal gráfico criado por Emily, é uma das principais características de sua escrita, marcando pausas, modificando o ritmo, separando alguns segmentos frasais, expressando continuidade ou descontinuidade de uma ideia; ressaltando característica peculiar do estilo da escritora.

Afonso Henrique da Costa Guimarães, que desde 1894 latinizara seu nome e sobrenome para Alphonsus de Guimaraens, como sinal da estética Simbolista, nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 24 de julho de 1870 e faleceu em 15 de julho de 1921, também em Minas Gerais. Construiu uma das mais belas obras dentro do lirismo brasileiro, sendo um dos principais representantes do movimento simbolista no Brasil.

Quanto à temática, Guimaraens foi essencialmente místico e escreveu sobre o amor e a morte. Quanto à forma, na obra *Melhores Poemas de Alphonsus de Guimaraens*, Alphonsus de Guimaraens Filho, que organizou a coletânea, assevera que se trata de “um artista seguro, dominador absoluto do seu instrumento, dono de um verso plástico, ondulante e musical. Sua poesia apresenta-se dotada de



intensa força sugestiva, numa linguagem vincadamente pessoal, que lhe confere lugar próprio em nossa literatura.” (GUIMARAENS FILHO, 2006, p. 8).

De acordo com sua biografia, na poesia de Alphonsus de Guimaraens, há presença acentuada de Constança, sua prima e noiva, que faleceu aos 17 anos, vítima de tuberculose. Embora o namoro tenha durado menos de um ano, e logo após o falecimento de Constança, Alphonsus já tenha formado uma família, a presença daquele amor apresentava-se profundamente em sua poesia.

Desta forma, a partir das perspectivas teóricas e semelhanças biográficas destes autores, o tema da morte, cotejado neste estudo, foi escolhido de maneira a demonstrar a similaridade na maneira de ler o mundo circundante que perpassa as obras dos poetas.

A EXPLORAÇÃO DE UM ESTADO INTERIOR: IMPRESSÕES SOBRE A MORTE

Ao contrário de Alphonsus, que vê a morte como a causa do sofrimento, do lamento e da dor, Dickinson a vê como algo que possibilita perceber que, conforme a crença popular, tudo passa, pois se não passasse, a vida seria uma casta eternidade.

A partir desta percepção, o poema *It was not Death, for I stood up* de Emily Dickinson tem sido objeto de várias análises críticas, por vezes, divergentes. Alguns observam no poema indícios de um desespero religioso; enquanto outros, sintomas de uma doença mental grave. Entretanto, independente das diferentes perspectivas, a maioria dos críticos concorda que a poetisa tenta, neste poema, definir o que não está definido, dar nome ao que não tem nome, dar forma ao que não tem forma. Vejamos o poema de Dickinson com a tradução de José Lira:

*It was not death, for I stood up,/And all the dead lie down –/It was not
night, for all the Bells/Put out their tongues, for Noon.//It was not Frost,
for on my Flesh/I felt siroccos – crawl –/Nor fire – for just my Marble
feet/Could keep a Chancel cool –//And yet, it tasted, like them all,/The
Figures I have seen/Set orderly, for Burial,/Reminded me, of mine –
//As if my life were shaven/And fitted to a frame,/And could not
breathe without a key;/And ‘twas like Midnight, some –//When
everything that ticked – has stopped –/And space stares, all around –
/Or Grisly frosts – first autumn morns, /Repeal the beating ground –
//But, most, like chaos – stopless – cool –/Without a change, or Spar –*



*/Or even a report of Land –/To justify – Despair//*⁵ (LIRA, 2006, p. 290-291)

O argumento deste poema é que a autora insiste em estabelecer uma compreensão de sua angústia com imagens relativas à morte, escuridão, frio e calor. A escritora ruma sobre o seu atual quadro psicológico, recriando um estado de desespero. Isto é, o eu lírico está tentando definir ou compreender sua própria condição, para descobrir a causa de seu tormento.

Há críticos que, ao estudarem este poema, dizem que Emily perdeu um ente muito querido e que o que sente não é possível de ser colocado em palavras. A escritora só consegue dizer o que não é, mas não consegue chegar a uma definição; o que é possível perceber pelo uso de negações, e não de declarações afirmativas, para descrever sua angústia como uma entidade intangível. Ela nem mesmo usa palavras como "agonia" ou "tristeza" em qualquer parte do poema, a fim de enfatizar que seu sentimento não pode ser condensado em uma simples palavra. Em vez disso, descreve o caos que sente usando negações de forças opostas: "Não era a Morte", "Não era a Noite", "Não era o Gelo", "Não era o fogo"; e, em seguida, afirma sentir todas as forças de uma vez.

Desse modo, na primeira estrofe, compreendemos que o eu lírico elimina a possibilidade de estar morto, pois está de pé. A imagem dos sinos sugere que esteja nas proximidades de uma igreja ou cemitério, e o número de vezes que os sinos soam é a prova de que não era noite, mas meio-dia, por isso a escuridão em torno dela não pode ser resultado de uma noite. Além disso, os sinos, soando meio-dia, são um símbolo da vida em sua maior intensidade no poema Dickinson, conotando o amor, satisfação, felicidade, o céu, o badalar de sinos, especialmente à luz das linhas anteriores. Entretanto, são também associados à morte. Neste sentido, a morte, negada na primeira linha, ainda paira dentro das fronteiras da estrofe.

Assim, tanto na primeira quanto na segunda estrofes, compreendemos que Dickinson está tentando fazer que seus sentimentos tenham sentido, eliminando as possibilidades diferentes de seu estado mental atual. Na segunda estrofe, por exemplo, ela sente um frio que não é físico, porque sente sirocos, que é um vento quente e seco que sopra do Norte da África, do deserto do Saara em direção ao Mediterrâneo.

⁵ Não era a Morte, pois de pé me erguia,/E os que morrem – desabam –/Não era a Noite – em sua Língua os Sinos/"Meio-dia" – falavam –/Não era o Gelo, pois na minha carne/Rastejava – o Siroco –/E se a capela os pétreos pés me tinham/Frios – não era o Fogo –/Mas me sabiam a essas coisas todas/Os Vultos que eu já vira/Postos em ordem para algum Enterro/Que o meu me parecia –/Qual se aparada minha vida fora/Para caber num quadro,/Sem poder respirar, perdida a chave,/E a meia-noite ao lado –/Quando tudo que pulsa – agora extinto –/E o espaço a olhar em volta –/O Gelo horrendo na manhã de Outono/ Cobrindo a Terra morta –/E mais o Caos – irrefreável – frio –/Sem Mudança ou Roteiro –/Sem Notícia do Mundo que dê causa/A esse Desespero. (LIRA, 2006, p. 290-291).



Na terceira estrofe, parece-nos que tudo o que havia sido eliminado pelo eu-lírico, já havia sido experimentado por ele. Portanto, sua mente associa aquele estado caótico a um funeral, que parecia ser o próprio funeral.

Na quarta estrofe, com o uso da voz passiva, a autora deixa claro que os mortos são colocados como objetos, fechados e sufocados, remetendo à ideia de um corpo sendo acomodado em um caixão. No quarto verso desta estrofe, ela retoma a imagem da noite que havia sido negada na primeira estrofe e, conforme segue para a quinta estrofe, o uso da expressão "meia-noite" assemelha-se a uma parada do tempo, com o espaço a olhar em volta. Não estamos mais em uma igreja e se é dia ou noite, não nos importa mais. As dimensões fundamentais pelas quais a mente se orienta – tempo e espaço – estão desaparecendo. O Gelo horrendo na manhã de Outono desce sobre a Terra como um julgamento severo do alto, ao mesmo tempo, compreendemos o solo semelhante a um coração batendo e que se aquieta.

Na sexta e última estrofe, o eu lírico conclui que é como estar em um estado de fluxo, evolução caótica Sua condição, neste momento, é pior que o desespero, pois não há esperança, não há possibilidade de mudança em seu mundo. Ironicamente, se a sua condição fosse qualquer uma das possibilidades que rejeitou no início do poema, poderia haver esperança ou possibilidade de mudança. Se dormindo, poderia despertar; se morta, poderia ser ressuscitada. Assim, seu estado é pior do que desespero, provoca mais angústia do que o desespero, pois não há possibilidade de mudança.

Concluimos, deste modo, que Emily Dickinson não descreve subjetivamente o momento da morte em seu poema, ao contrário, ela contempla a morte do lado de fora. A morte parece como o momento inevitável que os homens esperam, mas que ninguém está preparado. A morte é representada por uma sucessão de ações e sinais que todos já conhecemos; o que a faz pensar na própria morte. Porém, na quarta estrofe, ela começa descrever a própria morte, o momento em que tudo para e o desespero decorrente desta condição. O poema mostra o sofrimento que podemos sentir à beira da morte que, no poema, é viagem de sofrimento sem salvação.

Enfim, depreendemos da análise do poema que o estado interior do eu-lírico era de angústia e desespero frente à morte. Já no poema *A catedral* de Alphonsus de Guimaraens, o sentido é outro.

Em *A catedral*, o eu-lírico descreve a condição da sua alma utilizando-se do fluxo de um dia completo: alvorada, dia, escurecer e noite; e a musicalidade é observada pelo toque dos sinos que acabam por expressar o que está sentindo. Assim, ao longo do poema, o refrão, insistentemente marcado pelas ações do sino, traduz uma preocupação profunda e progressiva do eu-lírico conforme o dia se finda.



Entre brumas, ao longe, surge a aurora,/O hialino orvalho aos poucos se evapora,/Agoniza o arrebol./A catedral ebúrnea do meu sonho/Aparece na paz do céu risonho/Toda branca de sol.//E o sino canta em lúgubres responsos:"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"//O astro glorioso segue a eterna estrada./Uma áurea seta lhe cintila em cada/Refulgente raio de luz./A catedral ebúrnea do meu sonho,/Onde os meus olhos tão cansados ponho,/Recebe a benção de Jesus.//E o sino clama em lúgubres responsos:"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"//Por entre lírios e lilases desce/A tarde esquiva: amargurada prece/Põe-se a luz a rezar./A catedral ebúrnea do meu sonho/Aparece na paz do céu tristonho/Toda branca de luar.//E o sino chora em lúgubres responsos:"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"//O céu é todo trevas: o vento uiva./Do relâmpago a cabeleira ruiva/Vem acoitar o rosto meu./A catedral ebúrnea do meu sonho/Afunda-se no caos do céu medonho/Como um astro que já morreu.//E o sino chora em lúgubres responsos:"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!" (GUIMARAENS, 2001, p. 120-121)

Alphonsus de Guimaraens teve a preocupação de deixar o refrão marcado pelo soar dos sinos, manifestando o sofrimento do eu lírico ao longo de um dia completo. Observamos que há, no poema, inúmeras características simbolistas: o impreciso, a melodia, o opaco e a espiritualidade metaforicamente representada pela catedral. Tais características são simbolistas, como demonstradas por Álvaro Cardoso Gomes:

Concebendo o símbolo como um "disfarce das ideias", os simbolistas pretendiam encontrar as perfeitas correspondências entre o mundo sensível e o mundo abstrato. Desse modo, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou uma coisa significando outra; mais que isso, é uma palavra ou um conjunto de palavras que serve para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata. (GOMES, 1994, p. 30)

É possível dizer, portanto, que o simbolismo foi um movimento literário em que os poetas sonharam em elevar a poesia à condição da música. (GOMES, 1994, p. 33)

O título do poema é *A catedral*, o que nos dá a impressão de se tratar de um ambiente religioso, uma vez que, ao longo do poema, encontramos palavras como céu, canto, glorioso, bênção, Jesus, rezar; e outras duas que são



repetidas quatro vezes: catedral e sino. Essas recorrências nos levam a observar que o seu efeito harmonioso ultrapassa as palavras e ecoa aos nossos ouvidos como um toque suave de um sino.

O texto é dividido em quatro partes, tendo um refrão entre cada uma delas. Cada uma dessas partes irá conotar uma etapa do dia. Na primeira estrofe, encontramos um cenário solar e sereno; já ao fim, o que há é verdadeira mudança, nos deixando a impressão de haver uma forte tempestade. E toda essa transformação é acompanhada pelo badalar dos sinos que, em tom trágico, lamenta a sorte do eu lírico.

Sabemos que o simbolismo insurge contra o racionalismo do parnasianismo e procura reconstruir ideais românticos exauridos pelo realismo, tais como, a espiritualidade, o desejo de sublimação e comunicação com o universo, com o enigmático, com a religiosidade e com a morte. Sendo assim, o sino poderia ser uma representação do nosso coração, palpitando dentro de nós.

De acordo com as análises dos poemas acima, podemos aproximar Emily Dickinson de Alphonsus de Guimaraens. Dickinson e Alphonsus escrevem um poema a partir do sofrimento causado pela perda de uma pessoa amada; entretanto, em Alphonsus, o sentimento é sempre direcionando a uma única pessoa, Constança. Além disso, o sentimento do eu-lírico na poesia dos dois escritores é tão avassalador, insuportável e intangível que não pode ser descrito em palavras, e sim, expressado por meio de negações (no caso de Dickinson), ou de emoções e imagens poderosas (no caso de ambos).

CONCLUSÃO

O luto pela morte de qualquer pessoa é sempre uma espécie de abalo, comoção e nos dá a ocasião de repensar a nossa própria mortalidade, como nos demonstrou Emily em seu poema. É possível ver o outro morto, mas visualizar a própria morte é um pesadelo, uma incógnita, embora seja a única certeza que temos.

A dor que sentimos perante a morte pode ser física, emocional e espiritual, sendo tanto uma realidade fisiológica como um conceito abstrato, mas é, indubitavelmente, indispensável para a maneira como encaramos a vida. A questão da dor e do sofrimento, de um ponto de vista religioso, está ligada à ideia de Deus, com a sua onipotência e amor.

A representação da morte por esses dois poetas apresenta semelhanças e diferenças. A comparação nos ajuda a perceber que Alphonsus não disfarçou ou escondeu sua dor, mas a transformou em arte. A temática de Alphonsus de Guimaraens é contínua – é a morte de Constança, a mulher amada que partiu antes que esse amor pudesse ser realizado, transformada em utopia a ser alcançada pelo



aperfeiçoamento espiritual. Além disso, outros dois temas estão ligados a essa concepção de amor: a doutrina religiosa, de caráter católico tradicional, e a morte, imaginada como forma de elevação e redenção.

Emily Dickinson se aproxima da morte de várias maneiras. Em alguns poemas ela expressa a dor que sentimos quando alguém que amamos morre. Em outros, contempla a morte do ponto de vista objetivo. Em outros, ainda, imagina como é a divisa que separa a vida e a morte, e o que as pessoas sentem quando estão prestes a morrer. Ela procura, também, em alguns poemas, expor o que está além-túmulo. Emily Dickinson nos traz a ideia de que a Morte está sempre presente, independente da distância a que estamos do acontecimento. Para a escritora, a morte é, na maioria das vezes, retratada como um acontecimento vital, uma experiência vivida, ou ainda, um exercício de imortalidade.

Podemos dizer que, apesar das diferenças que os poetas focalizados apresentam, a morte para ambos não é exposta como algo assustador ou aterrorizante, mas sim, como algo que não deve ser temido e que está guardado para todos.

No sentido de mostrar que os escritores se utilizam da poesia para expor suas angústias, dúvidas, pensamento e sentimento melancólico diante da morte, trazemos uma reflexão de Aissa, que enfatiza o fato de, por sermos seres pensantes e falantes, podermos discutir nossa própria morte, imaginar como será e tentar explicá-la, mesmo não sabendo o que nos espera.

O homem é mortal e falante ao mesmo tempo, o que já o diferencia de qualquer outro animal; ele tem a faculdade para pensar e falar sobre sua finitude. Ponderemos um pouco mais: se herdamos uma separação edênica por causa de uma falha adâmica, que nos tornou conscientes da morte ainda enquanto estamos vivos, porquanto somos finitos, é natural que se nos assome o pensamento: a vida não tem sentido! E se é pela palavra que nos vem o sentido, não deve causar admiração que a incessante busca de significado advenha, com grande incidência, por meio desse elo significante a criação literária. (AISSA, 2006, p. 18)

Observamos que Aissa faz um apontamento semelhante ao de Skelton: "Literature touches our emotions and perhaps this is what people consider it to be its greatest characteristic. (...) one of the central tasks of literature is to impose a structure of life and death, giving meaning to both"⁶ (SKELTON, 2003, p. 212-213), pois

⁶ A Literatura toca nossas emoções e talvez isso seja o que as pessoas consideram ser sua maior característica. (...). Uma das tarefas centrais da literatura é estabelecer uma estrutura na vida e na morte, dando sentido para ambas.



ambos admitem que a literatura pode colocar em palavras os pensamentos e sentimentos das pessoas e pode, acima de tudo, encontrar significado ao que parece inexplicável – a morte.

Na Literatura, portanto, a morte funciona como uma investigação constante pelo significado de ser mortal, pois o ser humano nunca poderá relatar precisamente o morrer, apenas imaginá-lo. Nesse propósito, os poetas contribuem com suas produções literárias com o intuito de entender a morte e de tentar reconhecer quais são suas implicações.

REFERÊNCIAS

AISSA, J. C. *Analogias e contrastes na poesia de Alphonsus de Guimaraens e de Edgar Allan Poe*. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_o bra=80161>. Acesso em: 15 set. 2012.

DICKINSON, E. *Alguns poemas*. Tradução de José Lira. 1. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GOMES, A. C. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARAENS, A. *Melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens*. Seleção de Alphonsus de Guimaraens Filho. 4. ed. São Paulo: Global, 2001.

GUIMARAENS FILHO, A. *Coleção melhores poemas*. Seleção de Afonso Henriques Neto. São Paulo: Global, 2008.

LEITER, S. *A critical companion to Emily Dickinson: a literary reference to her life and work*. United States of America: VB Hermitage, 2007.

PRIDDY, A. *Bloom's how to write about Emily Dickinson*. Introduction by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008.

SKELTON, J. *Death and dying in literature*. Disponível em: <<http://apt.rcpsych.org/>>. Acesso em: 25 ago. 2012.



ANTHROPOCENTRISM AND ITS SUBVERSION: AN ECOCRITICAL ANALYSIS OF MILTON HATOUM'S TRANSLATED NOVEL *THE BROTHERS*¹

Davi Silva Gonçalves²

RESUMO: Este artigo objetiva questionar o conceito de desenvolvimento através de uma análise ecocrítica do impacto que o expansionismo ocidental causou na região amazônica, rompendo fronteiras comerciais, mas criando fronteiras humanas. O livro de viagens *A Journey in Brazil (Ticknor and Fields, 1868)* e o romance *The Brothers (Bloomsbury, 2002)* são investigados e comparados com o intuito de contrastar a postura pastoralista de Agassiz com o anti-pastoralismo que permeia a obra de Hatoum – na qual o hibridismo amazônico desafia a unilateralidade da cronologia Imperialista neoliberal. Dessa forma, propõe-se uma apreciação mais cuidadosa acerca de noções relativas como “progresso” e “desenvolvimento”, que parecem influenciar positivamente a vida de poucos, enquanto devastam a da grande maioria.

Palavras-chave: Amazônia. Fronteira. Imperialismo. Identidade. Ecocrítica.

ABSTRACT: The purpose of this article is to question the concept of development through an ecocritical analysis of the impact that Western expansionism has caused in the Amazon, where commercial frontiers are destroyed whilst human ones are created. The travel book *A Journey in Brazil (Ticknor and Fields, 1868)* and the novel *The Brothers (Bloomsbury, 2002)* are investigated and compared aiming at confronting Agassiz's pastoralist positioning with the anti-pastoralism that permeates Hatoum's diegesis – in which the Amazonian hybridism challenge the unilateralism of neoliberal Imperialist chronology. Therefore, a more careful examination regarding relative notions such as “progress” and “development”, which seem to influence positively the lives of some, while they obliterate those of the vast majority.

Keywords: Amazon. Frontier. Imperialism. Identity. Ecocriticism.

¹ Artigo recebido em 20 de agosto de 2012 e aceito em 12 de dezembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Eliana de Souza Ávila (UFSC).

² Mestrando do Curso de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina.
E-mail: goncalves.davi@hotmail.com



INTRODUCING A GEOPOLITICISED ECOCRITICISM

The goal of this article is to develop an Ecocritical analysis of issues related mainly to the idea of anti-pastoralism displayed in the book *Dois irmãos* (Cia. de Bolso, 2006) written by Milton Hatoum through its English version – *The Brothers* (Bloomsbury, 2002) – translated by John Gledson. Pondering upon Ecocriticism, the connection between literature and ecology, is an essential step for contemporary society to effectively undergo a less destructive and anthropocentric interaction with its milieu. According to Adrian Ivakhiv (1997, p. 99) “the contemporary world system can hardly be thought today without reference to the larger – and until recently unthinkable – totality of the ecological system which both sustains and interpenetrates with the political-economic system”.

The reason for constituting this research with the translation into English is because of the cultural dissemination emerging from the process, a pivotal factor for the development of the discussion. This is particularly important for the research inasmuch as my thesis proposes the dismantling of a hegemonic discourse—both colonial and neocolonial—which, as Mary Louise Pratt pinpoints and exemplifies in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), has been promoted mainly by the Anglophone culture—initially due to British expansionist objectives and later as a result of the dominant industrial capacity of the US during the post war period.

Hatoum’s translation, thus, transgresses national boundaries and, as it becomes inserted in the Anglophone literary realm, becomes potentially able to debunk taken-for-granted reductive discourses uttered by hegemony. *The Brothers*, hence, reaches regions where more privileged discourses have already been institutionalised and deemed satisfactory, and peoples who would never be reached if the novel remained restricted to the artificial—but politically powerful—frontiers of its “original” country and language. If those frontiers already hamper the proliferation of marginalised discourses inside Brazil, as I am sure they do, internationally this matter gets even worse.

Therefore, and endorsing the interconnection between language and relations of power proposed by theorists such as Kanavillil Rajagopalan (2005) and Stuart Hall (2006), John Gledson’s translation allows Hatoum’s perspective to be retextualised in the gist of Imperial tradition. Thence, if the contemporary notions of progress and development have been mainly constructed in English, it is in English that they are to be reconstructed. According to Edwin Gentzler: “Translation has been shown to be a marginal activity in the imperialistic phase of any given culture [...but...] translations are one of the primary means of introducing new ideas and stimulating cultural change.” (GENTZLER, 1999, p. 260).

The way peoples, languages and cultures are developed is globally reciprocal and interdependent. It does not matter how distant communities are or how different they think they are, the social responsibility is mutual. It will be exactly from the moment that the national unity perspective is abandoned on, when the other is seen



not as a nearby country, but the neighbouring house, that in our differences similarities might be found, and perhaps we will be able to see Westerns as occupying part of the world, and not sitting on the top of it. Thinking of the other with no Eurocentric bias, and dealing with the environment without placing oneself in a superior position when compared to it, might be, indeed, difficult, but it also is, nonetheless, essential if Ecocriticism is to become more graspable and useful than the romanticised and innocuous ecological discourses that have once permeated this rich theoretical frame. For Ecocriticism to “survive” it must be inserted in the ever-changing globalised perspectives, becoming more global and universal, and less regional and restrained:

The ecocritical lack of engagement with theories of globalisation and transnationalism has begun to be recognised as a challenge to the field, and some critics have made efforts to broaden ecocritical research from its Anglo-American focus [...]. But even though direct theoretical engagements with the question of transnational subjects and communities have so far been relatively scarce. (HEISE, 2008, p. 387)

Moments when the fragmentation of the characters’ identities could be reflected on the readers’ identities found in Hatoum’s translations are to be brought and discussed through an ecocritical lens. Moreover, the theoretical foundation of this research is grounded mainly by researchers that highlight the importance of not only getting in touch with the margin but also allowing it to destabilise our anthropocentric centre. One of these authors is Leo Marx, who poses that much of what we reckon today as environmental activism, that has actually become pretty fashionable nowadays, “has appeared with increasing frequency in the service of a reactionary or false ideology, thereby helping to mask the real problem of an industrial civilisation”. (MARX, 1964, p. 6-7).

The western self-assurance about progress, improvement and development, the pomposity with which Americans and Europeans criticise other cultures and the blind faith we have for a system that has failed should be reconsidered. It is humiliating to see how an awe-inspiring and mighty country like the US tries to convince the rest of the world that we should not worry just about making money, but about making money and creating a sustainable planet. It is interesting how those who are most destructive to the environment tend to be the first ones to allege they are worried about it.

The mass media cater to a mawkish taste for retreat into the primitive or rural felicity exemplified by TV westerns and Norman Rockwell magazine covers. (...). That such desires are not peculiar to Americans goes without saying; but our experience as a nation



unquestionably has invested them with peculiar intensity. (...). In recent years several discerning, politically liberal historians of American thought have traced the gradual attenuation, in our public life, of the ideas embodied in this cherished image. (MARX, 1964, p. 6-7)

THE BROTHERS

The family that foregrounds Hatoum's novel is seen through the eyes of a servant, the son of an Amerindian bought from the church when she was still little, with one of the two eponymous twin brothers, Omar and Yaqub—mystery only unveiled by the end of the diegesis. Nael's observations regarding the commercial revolutions going on in Manaus seem to be pretty Ecocritical, since they do not pinpoint how distinct nature and city are, but how their interaction takes place, highlighting not only what has been built but also what has been destroyed in the "development" of the Amazon—socially, when he describes how human relations are affected by the dawn of business as only a source of profit, wherein friendship and compassion do not apply, or when he describes the marginalised population of Manaus as those who are forgotten during industrialisation; and physically, when he contemplates how the forest endeavours to coexist within that artificial milieu.

With these changes, he [Omar and Yaqub's father] was no longer so close to the people from the hinterland, up the rivers, who used to come to the door, or into the shop to buy or exchange goods, or simply chat: to Halim it hardly matter. Now the shop-front sported wide windows, and there was almost nothing left to remind one of the old dry goods store less than two hundred yards from the beach of the Negro. The smell did remain: it survived the plastering, the paint and modernity (...). (HATOUM, 2002, p. 127)

Hatoum's narratives are endlessly questioning the characters identities, their personality, their history and consequently the history of Brazil itself, of those who most suffered with colonisation and neocolonisation – and with the short and long-term effects of its drawbacks – but who were easily forgotten. One of the author's great assets is his ability to trigger an anxiety in the reader, who feels compelled to find solutions for the literary conflicts. But the fragmentation of the characters portraits, the lack of a concrete identity unity for each one of them, the difficulty to determine what would be their best following attitude, gradually puzzles the reader, since their fictional



flaws and qualities, the idea of perfection and imperfection and the binary perspectives entangle and disentangle continuously.

The background of the novel brings, amongst other things, the colonisation of the Amazonian region, natives' Westernisation, land exploitation, cultural suppression and the hybrid relationships between immigrants that are repressed by industrial interests which gradually overlap their once simple way of life. When the writer raises these topics he is not highlighting a culture to the detriment of another, he is just illustrating histories that few Brazilians are – or would like to be – aware of, enabling us to rethink past events which are believed to be fairly settled.

The dichotomy between industrialism and savagery is, ultimately, pivotal. Nael observes two of his masters as representatives of both realms and throughout most part of the novel hopes to find out he is Yaqub's – the educated, Westernised one, who criticises his father for his friendly behaviour with his friends in the family's shop – son, since his manners and posture are attractive and inviting whereas Omar's roughness and odd habits when compared with social patterns make him unappealing. One could say that Nael's preference for the "civilised" brother and his future finding that Omar, the savage, was actually less harmful are already hints that the novel's purpose is not to endorse developmental and Western hegemonic discourses; on the contrary, Hatoum seems to be exposing all the covert filthy aspects of an Imperial tradition that has obliterated cultures without ever questioning its own.

Recent tensions – such as in Libya, Egypt, Greece, Norway, Chile, Israel, Spain and England, all worthy of global repercussion – evince that describing the contemporaneous society as "multicultural" is not enough for us to overcome the xenophobia and anthropocentrism which tend to underlie this term. It is essential that these conflicts' foundations, the consequences of our indifference towards the other and the authority with which we remould the world according to our based notion of progress and development be acknowledged, for such tensions can never be solved as long as the belief that everyone is being accepted and "mingled" in a uniform mould lingers.

Nevertheless, more important than accepting being a Brazilian, African, Lebanese, etc., is accepting those cultures which develop on the small inconspicuous edges of these national margins and that are a much more palpable part of a hybrid subject constitution. The patriotic ideal sustaining hopeful fancies about progress and development in a welcoming national future is extremely political, and does not take place in the practical lives of compatriots, being just a tool for a cultural extinguishment masked with the disguise of a "multiculturalist" progression, something that Hatoum signals and condemns – subtly and successfully. The study develops these intricate concepts aiming to propose a deviated perception on matters that are still not as inexorable and innocuous as they are defended to be.



WESTERN ANTHROPOCENTRISM AND ITS SUBVERSION

Globalisation is not one benign process in which values are changed or created; it has become a tool for the Western society to impose its values throughout the planet. And since Western values are the norm, the notion is that thinking twice would be pointless. Manipulation has been so effective that a unilateral accordance with this contemptible process of development, which raises the levels of inequality while it gives us the impression of producing balance between men and nature, tends to be shared and reproduced by most of us; Untruthfully.

During colonisations and neocolonisations those who carry progress realise how pleasant it is to find a place wherein nature still thrives. This romantic image mesmerises the observers – although not enough to stop them from obliterating everything – mainly because they are aware of the many mistakes that have previously been made in the capitalist thirst for money. Ergo, haunting every step of imperialism, a myth called pastoralism has flourished. In the words of Leo Marx: “The pastoral ideal (...) [betokens] the dream of a retreat to an oasis of harmony and joy (...) embodied in various utopian schemes for making America the site of a new beginning for Western society.” (MARX, 1964, p. 3).

Tired of factories, buildings and artificial flowers, possessed by the notion that places where the air is not yet polluted nor the rivers full of excrement can still be found in exotic regions, the Western observer falls into a reverie. Development and progress still need to be implemented, though, but now with the sole intention of doing things differently. The cosy industrial life has to substitute for the hazards of the threatening forest, and well-dressed educated men must take the place of inhuman natives. One can easily pin down the reason for this ecological romanticism; those who came to the New World were so impressed with the landscapes that perhaps they forgot – or pretended to forget – the social, ideological, and political implications of their attempt to build an empire in a seemingly “pristine” land. Nevertheless, pastoralism has not been abandoned in the contemporaneity, since, as Marx sagely puts it, “(...) the ancient ideal still seizes the native imagination. Even those Americans who acknowledge the facts and understand the fables seem to cling, after their fashion, to the pastoral hope”. (MARX, 1964, p. 354-355).

The romantic view of nature is simple: nature is there while one is here. Placing itself in a higher position, this Christian conceptualisation of the habitat as created by God for us to admire is extremely misleading inasmuch as it makes us forget that we are also part of the cosmos. Anti-pastoralism is a branch of Ecocriticism which, as Wallace & Karla Armbruster put it, “(...) has taught us to view ‘settings’ not just as metaphors but as physical spaces that inform, shape and are shaped by cultural productions”. (WALLACE; ARMBRUSTER, 2011, p. 197). Hence these spaces cannot be seen as something we observe, but as something we are, as how we behave.



What is interesting to be taken into account is that the whole idea of development is based on the notion that there "was nothing there". The natural environment would be some phase that precedes every stage of development, and this is why this so-called development is generally associated with "construction" – although there is reason to believe that perhaps "destruction" would be a more pertinent synonym. It is as if the planet required human intervention to tame and domesticate everything that encompasses our noble existence. Parks and zoos are created as if it were possible to place nature in one corner and ourselves in all other corners.

Westernisation needs to convince the imaginary of our generation – which understands the consequences of deforestation, global warmth, rising sea levels and extinctions – that capitalist progress has finally come to terms with the environment. It would be inconceivable to ponder upon such worries in the past, since there was no evidence to foreground this kind of qualms; our ignorance has been our excuse, be it for the way we have dealt with natives or with the landscape they inhabited. But now we are no longer ignorant, so the system has to look for another way of manipulating our practices.

Therefore, since there is no manner for development to take place without responding for the acts involved in the process any longer – and also because there is no intention of rethinking about the essences of Westernisation – the West sells the idea that both progress and respect for the natural environment can be achieved simultaneously: "The pastoral idea of America had, of course, lent itself to this illusion from the beginning. (...). It enabled the nation to continue defining its purpose as the pursuit of rural happiness while devoting itself to productivity, wealth and power." (MARX, 1964, p. 226).

Using media as a tool for convincing us that there is such a thing as a sustainable development in a neo-liberalist society, government and market have managed to mould and subvert ecological issues. Thenceforward development can be accepted with no feelings of uneasiness, if we are given some cues of environmental preoccupation or the freedom to express it: e.g. becoming vegetarian, recycling rubbish, helping Greenpeace, feeding turtles or dolphins during vacation, etc. But in fact we do not want to learn how to be more responsible; we just want to learn how to lose no more sleep over our irresponsibility.

The development of the Amazon has been a controversial issue for a long time and there is perhaps no better way of illustrating the sophistic arguments of the pastoral belief than if we take into account the unending discussion about such issue. If Brazilians already diverge greatly as to if or how the Amazon should be developed, internationally the lack of unity is enhanced. Of course several improvements which are consequence of technological advancements are commendable and unquestionable. Nonetheless, everywhere concepts such as profit and free market are inserted yet, although some comfort might reach one or two subjects, the tendency is that the vast majority who has already been enduring dramatic difficulties before shall suffer much



more subsequently. The development and progress we institute are, to say the least, questionable.

Darcy Ribeiro (1995, p. 309) makes this clear when he informs his readers that more than a few Amazonian areas were originally occupied by indigenous tribes completely adapted and specialised in the rain forest; dominating plantation techniques and harvest periods, as the first historians in the region have astoundingly stated after their first contacts with those tribes. Reports were made about the great number of tents and people in each tribe, which observers presumed to be more than one thousand per Indian settlement. The amount of food was large enough for the natives to lavish, and happiness seemed to reign among them. Such things would difficultly be asserted nowadays concerning any of Amazonian inhabitants, slaves of a merciless poverty. In no other region of Brazil does its population have to bear such unbearable realities as the Indians and *caboclos* scattered throughout the forest.

No capitalist neither neo-liberalist strategies are related to people's needs but to an insatiable lust for money. Profit is the great fuel of our modern life and, different from what is generally defended, it is not always concerned with what is best for us. The Amazon needs development, just like bits of the Northeast of Brazil and many other regions in the planet, but this development cannot happen just by encouraging competition, selling American products and bringing huge investments from abroad. The ones who most need improvement never get it; on the contrary, those who were shattered by poverty, instead of remaining poor, become drug addicts, smugglers or prostitutes when "development" reaches them.

Notwithstanding these outcomes, society does not seem to acknowledge its own mistakes – perhaps it does but simply does not care. It is as if we were given a warrant by the pastoral ideology; we can destroy as much as we feel like, as long as we bathe our pets or build churches and orphanages. Certainly one cannot relinquish befriending nature but, at the same time, tackling this intricate issue requires trustworthy methods. And when a solution ends up becoming worse than the problem itself, it is a moment for this solution to be reconsidered. If we are to storm into unknown lands which look forward to going through development, I hope we have something to offer – which has not been the case hitherto.

AN ANTI-PASTORALIST NOVEL VS A PASTORALIST TRAVEL BOOK

In order to contrast opposing views when it goes to pastoralism and anti-pastoralism in the Amazon, Milton Hatoum's novel *The Brothers* and Louis Agassiz travel book *A Journey in Brazil* are to make my point more palpable. Hatoum is a well-known contemporary writer from the North of Brazil who, in some of his narratives, interconnects characters' lives with the Amazonian environment of the diegesis –



generally presenting in its background severe political and social criticism. Agassiz was a Swiss geologist who, financed by the US, came to Brazil with other scholars right after Charles Darwin published *On the Origin of Species* (John Murray, 1859). Agassiz's intention was to rebut the ubiquitous theory of evolution by proving creationism through examining Amazonian natives and environment.

Agassiz defended that difficulties related to health and food – which were not that much – Amazonian Indians had to face would vanish as soon as foreign ships were allowed to moor. If we take into consideration that he came in the 1860s, the contact between the North of Brazil and the Western culture was insignificant. Changing this factor per se, in his view, would be undoubtedly profitable for the region's welfare.

While we were discussing these points, talking of the time when the banks of the Amazons will teem with a population more active and vigorous than any it has yet seen, — when all civilized nations will share in its wealth, when the twin continents will shake hands and Americans of the North come to help Americans of the South in developing its resources, — when it will be navigated from north to south as well as from east to west, and small steamers will run up to the head-quarters of all its tributaries, — while we were speculating on these things, we were approaching the end of our journey. (AGASSIZ, 1868, p. 256-257)

The doors for the Amazon have indeed been opened, and the impact of Western society on the lives of the Amazonians has been decisive for their future. Nevertheless, and as argued earlier, the process of Westernisation brings numberless consequences, and, although we started sharing our wealth – As Agassiz suggested – the “Americans of the North” have not exactly helped the “Americans of the South”. They just presented us some concrete problems and intangible solutions which for them were already second-nature by that time, but with which no Amazonian Indian or *cabocla* had had to coexist with heretofore. Hatoum shows us these novelties:

He [Quelé] only went to the Verônica [a brothel in Manaus] in the convertible. (...). Quelé handed out bottles of perfume, sweets, blouses and kisses. He got fresh with the girls on the edge of the jungle, among the wet caladiums; they caressed him and begged him to take them for a spin in the Oldsmobile. Quelé never went any further. He never went to the huts at the back of the Verônica. He didn't like the smell of other bodies having fun on the kapok-stuffed mattress. (HATOUM, 2002, p. 154-155)



The character Quelé, descending from Germans, represents effectively many Westernised values – not from a romantic perspective but a realist one. He is a smuggler whose interests are divided between money and prostitutes – *caboclas* or Indians whose stupefaction by the glamour of civilisation is enough for them to sell their bodies to those who can talk a little bit about it. Hatoum's novel is depicted in a setting wherein it is impossible to believe in the Western redemption and in the beneficial contact between neo-coloniser and neo-colonised. The dark side of the pastoral dream is unveiled.

The process of Westernisation that Agassiz considered so beneficial and harmless made more difference than he would – or wanted to – imagine. The city of Manaus does not seem to be the same city vis-à-vis Hatoum's perspective, since the atmosphere of flora, fauna and gaiety pervading the air is now replaced by poverty, sadness and ugliness that even the most picturesque fragments of the Amazon are not devoid of.

The highest duty seems then to be to do nothing. The monotonous notes of a 'viola' came to me from a group of trees at a little distance, where our boatmen were resting in the shade, the red fringes of their hammocks giving to the landscape just the bit of colour which it needed; occasionally a rustling flight of parrots or ciganas overhead startled me for a moment, or a large pirarucu plashed out of the water, but except for these sounds nature was still, and animals as well as men seemed to pause in the heat and seek shelter. (AGASSIZ, 1868, p. 259)

One Sunday afternoon, my mother asked me to go for a walk with her to the Praça da Matriz. Nearby, berthed in the Manaus Harbour, the big freighters dwarfed the boats and canoes, hiding the forest on the horizon. In the centre of the square, the multitude of birds that used to delight the children were no longer there. The aviary that had fascinated me so much was silent. Sitting on the steps of the church, Indians and migrants from the interior of the state were begging. (HATOUM, 2002, p. 238)

The contrast shown above may sound unfair if the historical background of both texts is disregarded. The prospect of a promising future was exhilarating by the time Agassiz came to Brazil, but Hatoum's characters experience the vicarious punishment for such a devotion to neo-liberalism and foreign deceits – punishment which is far from being only fiction. What the Westernisation of the Amazon has been giving to the Amazonians cannot ever be compared to what has been taken from them.



FINAL REMARKS

Western society seems to be walking directly to its doom, and it is not because we recycle rubbish or take old clothes to church orphanages that things are going to improve. The pastoral romanticism we so eagerly endorse is based on a façade; what is culturally conceived as beautiful – e.g. whales or birds – must be saved from human thirst for blood because its appearance and behaviour attracts us. It is difficult to find someone worried about the preservation of bizarre insects, clammy frogs or repulsive primates. Western distress is not based on the acknowledgement of our interference in other species prospects, but on how charming this or that puppy is.

At the beginning of Hatoum's novel the narrator is anxious about future progress and development. By the end what he sees, nonetheless, is not the beginning of a new and great civilisation, but the remains of a past which had been much more hospitable than what has come after it. His hope has vanished: "I wanted to keep my distance from all those calculations, from the engineering and the progress Yaqub aspired to. In his last letters all he talked about was the future, and even demanded to know my opinion – the future, that never-ending fallacy." (HATOUM, 2002, p. 263).

In the opinion of Zygmunt Bauman (2010, p. 8-9) capitalism is a parasitic system and, like any other parasites, can endure for a certain period, as long as an unexplored organism for it to live on can be found. However, this kind of relationship cannot take place without being prejudicial for the host annihilating the conditions for its prosperity or even its survival, sooner or later. Thence, the parasite shall look for another host.

Agassiz' book was written a long time ago, but the fable in which he believed is the same one we believe today. Being ignorant about the consequences of our Western ideal of 'development' he had an excuse. We have not. It is time for us to look at our past in order to see what has already been done and ponder upon how it can be fixed in the future. A future in which our priority shall be neither making money nor inventing more pastoralist frivolousnesses but learning how to live for our basic needs and not for needs which were conditioned in our heads by our commercial culture. Only then we shall learn how to respect the other, the environment, and, consequently, ourselves.

REFERENCES

AGASSIZ, L. *A journey in Brazil*. Boston: Ticknor and Fields, 1868.

BASSNETT, S., BOSINELLI, R.; ULRICH, M. English studies in Italy. *Textus*, Genova, v. XII, n. 2, 1999, p. 427-442.



- BAUMAN, Z. *Capitalismo parasitário*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- CLIFFORD, J. *Routes: travel and translation in the late twentieth-century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1997.
- DARWIN, C. *On the origin of species: by means of natural selection*. London: John Murray, 1859.
- EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem studies*. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> Acesso em: 01 agosto. 2012.
- HALL, S. When was the postcolonial? Thinking at the limit. In.: *The postcolonial question*. London: Routledge, 1996, p. 242–259.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2006.
- _____. *The brothers*. Trans. John Gledson. London: Bloomsbury Publishing, 2002.
- HEISE, U. Ecocriticism and the transnational turn in American studies. *American literary history*, n. 20, 2008, p. 381–404.
- IVAKHIV, A. Stirring the geopolitical unconscious: towards a Jamesonian Ecocriticism? *New formations*, n. 64, 2008, p. 98-109.
- MARX, L. *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*. New York: Oxford UP, 1964.
- PRATT, M. L. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.
- RAJAGOPALAN, K.; LACOSTE, Y. *A geopolítica do inglês*. São Paulo: Parábola, 2005.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- WALLACE, K. R.; ARMBRUSTER, K. *Beyond nature writing: expanding the boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2011.



O MANIFESTO ANTROPÓFAGO E A UTOPIA EM DEGLUTIR O MUNDO PELA ARTE LITERÁRIA¹

Moisés Gonçalves dos Santos Júnior²

Luciana Brito, PhD³

RESUMO: A presente pesquisa tem por finalidade apresentar um estudo sobre o *Manifesto Antropófago*, do escritor modernista Oswald de Andrade, e sua repercussão na arte literária e na cultura brasileira. Hoje, após 84 anos do inovador e visionário texto de Oswald de Andrade, esse conceito de intercâmbio cultural continua influenciando a rica produção literária nacional. O Manifesto, reflexo das propostas revolucionárias da Semana de 22, tem sua origem com o Movimento antropofágico, de 1928, liderado por Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral, cujo objetivo principal era deglutir, transfigurar, ruminar e assimilar a cultura estrangeira, principalmente a europeia, e remodelá-la segundo a realidade nacional.

Palavras-chave: *Manifesto antropofágico*. Movimento antropofágico. Oswald de Andrade. Arte moderna.

ABSTRACT: This research aims to present a thorough study on the Anthropophagic Manifest, the modernist writer Oswald de Andrade, and its impact on literary art and Brazilian culture. Today, after 84 years of innovative and visionary text of Oswald de Andrade, the concept of cultural exchange continues to influence the rich literary production nationwide. The Manifesto, reflecting the revolutionary proposals of Week 22, has its origin with the Movement Anthropofagic, 1928, led by Oswald de Andrade and the painter Tarsila do Amaral, whose main objective was to swallow, transfigure, ruminate and assimilate foreign culture, mainly European, and reshape it according to the national reality.

Keywords: Anthropofagic manifest. Anthropofagic movement. Oswald de Andrade. Modern art.

¹Artigo recebido em 04 de outubro de 2012 e aceito em 25 de novembro de 2012.

² Aluno do Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná. Bolsista do CNPq.
E-mail: moises_jr3@hotmail.com

³ Diretora da Universidade Estadual do Norte do Paraná e Professora do Curso de Pós-graduação em Letras na Universidade Estadual de Londrina.
E-mail: lbrito@uenp.edu.br



INTRODUÇÃO

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

O Modernismo deve ser visto como uma fértil e permanente tendência que sinalizou, desde o pioneirismo das vanguardas europeias, a necessidade de renovação e desvinculação dos modelos em voga, considerados “esquizofrênicos” e “leprosos” no que concerne à expressão artística e literária coerente com o momento que o mundo vivenciava. Acreditava-se piamente na crença de que era plausível uma superação constante e dinâmica baseada no conceito de modernidade contra a tradição. Em terras brasileiras, a imagem de modernidade esteve sempre entrelaçada com a busca pela brasilidade na arte através da exaltação da terra e do povo, com vistas a uma emancipação em relação os centros irradiadores por meio de um processo de independência cultural.

No Brasil, o tradicional a ser superado relaciona-se intimamente com a prática da importação dos modelos artísticos europeus e com o academicismo cosmopolita dela decorrente. Para os modernistas, ambos são responsáveis pela repressão da expressão artística das características nacionais desde a Colonização.

Diante disso, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e os demais representantes da primeira geração modernista brasileira propõem uma literatura capaz de conciliar as influências das vanguardas européias com o novo nacionalismo, que ora se confunde com o nacionalismo romântico, ufanista e patriótico, ora assume um tom polêmico e paródico, satirizando o próprio nacionalismo romântico (...). (AMARAL, 2003, p. 250)

Graças à tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, surge o emblemático *Movimento antropofágico*, cujo líder, Oswald de Andrade, juntamente com Raul Bopp, Mário de Andrade e outros integrantes, propunham um profundo repensar acerca de nossa inegável dependência artístico-cultural, reflexo direto do processo colonial que “sangrou” a criação artística tupiniquim.

Este quadro tornar-se-ia um símbolo da Antropofagia Cultural proposta por Oswald de Andrade, a da América que deglute da Europa os produtos culturais que a interessa e os reelabora de acordo com a sua



própria realidade, e que além disto também deglute culturalmente as suas alteridades internas: a cultura indígena, as influências afro-brasileiras, as expressões culturais regionais, o folclore. (BARROS, 2006, p. 141)

De acordo com Amaral “nenhuma das telas de Tarsila do final do século 20 teve o impacto do *Abaporu*, chegando à criação de um movimento, que influenciaria a literatura do tempo”. (AMARAL, 1970, p. 49). Oswald tinha como meta principal o resgate da cultura pré-cabralina, isto é, anterior à chegada dos lusitanos ao Brasil, trazendo à tona, portanto, a cultura indígena. A essência dessa corrente baseia-se no conceito de canibalização, ou seja, devorar a cultura estrangeira (principalmente a europeia por tratar-se do berço germinativo de todas as manifestações), justapondo-a e adaptando-a aos aspectos e traços tipicamente brasileiros.

A antropofagia foi o conceito mais polêmico que surgiu a partir do movimento modernista da Semana de 22. Mais precisamente, o termo ganhou permanência alguns anos depois, com a publicação do Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade, em 1928. Ou melhor, no ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, como queria o anárquico autor de *O rei da vela*. (CULT, 1998, p. 43)

O desejo de criar uma arte e uma literatura moderna autenticamente brasileira já havia sido concebido no antecessor *Manifesto pau-brasil* e a grande preocupação dos intelectuais vanguardistas nacionais era renovar, modernizar, sem copiar os estereótipos europeus. A antropofagia vem, desse modo, conciliar o anseio de abrasileiramento com a compleição das estéticas inovadoras europeias. Para tanto, valer-se-ão da metáfora dos rituais antropofágicos praticados pelos indígenas, transpondo o significado de canibalismo, que literalmente consiste em devorar os inimigos que detém qualidades especiais (para ser comido e não somente sacrificado, seria mister apresentar predicados almejados, tais como valentia nas batalhas e coragem na derrota), adquirindo, por conseguinte, tais peculiaridades, constituindo, assim, um novo e poderoso guerreiro. Nessa concepção de sugar, deglutir, ruminar todo o estrangeirismo apreciado com os traços essencialmente brasileiros, nascerá uma literatura (o “imbatível guerreiro aborígine”) remodelada, rica, multifacetada, singular e, sobretudo, nativa.

Podemos afirmar, assim sendo, que o quadro *Abaporu*, juntamente com a *Revista de antropofagia*, tornou-se, indiscutivelmente, um desdobramento radical do primitivismo do *Pau-brasil* e uma violenta reação ao nacionalismo exacerbado do grupo *Verde-amarelismo*. Consoante, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, a ideologia oswaldiana “propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos no plano social e os seus recalques



impostos no plano psicológico". (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 16). E assim surge a antropofagia literária brasileira.

A METÁFORA ANTROPOFÁGICA NA LITERATURA BRASILEIRA

A *Revista de antropofagia* (1928-1929), veículo de divulgação do movimento, publicada em São Paulo, teve duas fases ou "dentições" (termo mais adequado segundo os antropófagos). A primeira, em seu formato 33x24cm durou 10 números, editados mensalmente de maio de 1928 a fevereiro de 1929, tendo Antônio Alcântara Machado como diretor e Raul Bopp como gerente. Nessa primeira fase inicia-se com o polêmico *Manifesto antropófago* de Oswald. É imprescindível destacar o papel desempenhado por Mário de Andrade (que publicou um capítulo de *Macunaíma*) e Carlos Drummond de Andrade (com a publicação de sua poesia *No meio do caminho*), e da contribuição dos desenhos de Tarsila, além de artigos em favor da língua tupi de Plínio Salgado e poesias de Guilherme de Almeida. A segunda dentição, limitada a apenas uma página do Diário de São Paulo, tinha como "açougueiro" (secretário de redação) Geraldo Ferraz e na direção alternavam-se Raul Bopp e Jaime Adour da Câmara. Publicada semanalmente de 17 de março a 1º de agosto de 1929, trouxe a colaboração, além de Oswald e dos "gerentes" e "diretores", de Oswaldo Costa, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Marques Rebelo, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Nessa última e segunda fase da revista ocorreram algumas divergências entre os grupos modernistas, das quais podemos destacar a ruptura entre Oswald e Mário de Andrade. Continuam antropófagos: Oswald, Raul Bopp, Tarsila e Patrícia Galvão (Pagu).

Primordial também é enfatizar que quase todos os temas abordados pela *Revista de antropofagia* eram "confeccionados" girando em torno de um texto já existente, ou até mesmo fazendo uma sutil intertextualidade com outras obras. São características marcantes desse suplemento artístico o humor escancarado e a constante presença de paródias e pastiches, estas se tornando um tipo de bricolagem, pautando-se em materiais já consolidados. Segundo Boaventura:

(...) a paródia na revista processa-se pelo mecanismo de incorporação de textos diversificados. A articulação paródica tanto é detectada na macroestrutura (no periódico em si) como na microestrutura, isto é, nas contribuições individuais. Essa composição plural deve ser encarada nos seus variados ângulos e implicações. Primeiro, a fim de constatar o notório caráter inovador de uma produção tipicamente de vanguarda, principalmente no segundo período: um caos aparente espalhado numa folha de jornal que se chamava de revista, à espera do trabalho de decifração destinado ao leitor. Em seguida, atentar



para o fato de que esses pedaços de texto (parodicamente invertidos, carregados de ironia e truques retóricos, visando à comicidade) às vezes têm apenas o intuito de: a) desmitificar e negar a ação de antigos companheiros do Modernismo; b) servir de recurso para esconder a escassa elaboração e algumas vezes a pobreza de assunto; c) contribuir para o embasamento e apoio à teoria geral da Antropofagia. (BOAVENTURA, 1985, p. 122)

Como autêntico e irreverente instrumento do *Movimento antropofágico*, coube à *Revista de antropofagia* divulgar não somente as ideias dessa facção modernista oswaldiana, mas também da legítima certidão de nascimento do movimento, o plurissignificativo *Manifesto antropófago* (ou antropofágico).

O Manifesto Antropofágico (1928), de Oswald de Andrade, que retomou o impulso da rebeldia surrealista, aguçou o primitivismo anterior, elaborando uma visão eminentemente crítica da sociedade brasileira, dentro da qual a arte constitui o veículo da revolta individual a serviço da transformação da vida e dos seus valores morais e políticos. (NUNES, 1975, p. 53)

Buscando uma teoria interpretativa sobre a cultura e arte latino-americana, sobretudo a brasileira, Oswald de Andrade retorna às origens, ao primitivo (estratégia reflexiva da primeira geração modernista), através do uso de uma potente simbologia referente ao ritual canibal praticado pelos índios Tupimambás da costa nacional e, com uma linguagem repleta de aforismos e entrelaçando as mais variadas influências, faz soprar vida a um documento crucial da criação literária brasileira pela atitude inédita, até o momento, de repensar e transfigurar a questão da dependência cultural do país: o *Manifesto antropófago* (1928).

O Manifesto Antropófago é uma imagem ilustrada desse momento máximo de acerto de contas entre nós e o outro, o inimigo, o diferente que produz a fronteira da heteronomia de um grupo, garantindo a sua alteridade. Os mesmos princípios estão presentes nos aforismos ideográficos que Oswald combina em retratos contrastantes, na produção de instantâneos da destruição. (MOTA, 2008, p. 1-2)

Torna-se basilar, logo, segundo Regina Mota, compreender o manifesto oswaldiano como um ato antropofágico extremamente complexo, uma vez que o texto não tem intenção alguma de solucionar as questões levantadas, entretanto tem



como pretensão “colocá-las a nu sob uma nova perspectiva, ou chave interpretativa”. (MOTA, 2008, p. 3). A antropofagia é vista, portanto, como uma teoria do conflito, estruturada com “um ideograma no qual é possível identificar de um lado a imposição e o trauma da herança patriarcal e do messianismo e de outro, a terapêutica simbolizada pela herança matriarcal ancestral”. (MOTA, 2008, p. 3). Além disso, no manifesto oswaldiano, o uso do vocábulo *antropófago* pode ser analisado de três modos lingüísticos, ora emocional, ora exortativo ou ora referencial, construindo-se em duas pautas semânticas: uma etnológica e outra histórica. Também é importante lembrar que o *Manifesto antropófago* desenvolve-se em três grandes e representativos planos: *simbólica da repressão* ou da crítica da cultura; o histórico-político da *revolução caraíba*; e o filosófico, das *ideias metafísicas*.

Oswald de Andrade introduz sua dialética com a seguinte frase de impacto: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2001, p. 47).

Essa passagem inicial do *Manifesto antropofágico* é uma frase irônica e polissêmica, em que Oswald tenta revelar que a união nasce do compartilhamento de ideias e, ao mesmo tempo, da deglutição e remodelação diante do outro, cerne máximo do Movimento antropofágico. Todas as esferas que compõem o mundo moderno são reflexos instantâneo e pleno do “rito antropófago”. No segundo parágrafo, o autor continua a destacar o poder avassalador da antropofagia ao proclamar que esta é a “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (ANDRADE, 2001, p. 47), retomando e enriquecendo o pressuposto central do trecho anterior.

Prosseguindo sua atitude revolucionária, Oswald parodia uma clássica frase shakespeariana, pertencente à literatura inglesa, “To be, or not to be, that is the question”⁴, em referência à corrente antropofágica e à cultura nacional. Através de um criativo jogo de palavras e de sons, questiona: Ser ou não ser índio ou ser ou não ser brasileiro, eis a questão. “‘Tupi or not tupi that’s the question’ resume a problemática polarizada entre vestidos e nus, entre a verdade ontológica e o corpo que age sobre a natureza em conexão direta com o Cosmo.” (MOTA, 2008, p. 3).

Percorrendo e analisando criticamente o texto, destaca-se o seguinte trecho: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.” (ANDRADE, 2001, p. 48). Oswald de Andrade abraça uma postura revolucionária e totalmente contra o patriarcado (a matriz da nossa cultura), postulando que a revolução dos caraíbas, dos antropófagos, será maior que a histórica ascensão da burguesia na famosa e sangrenta Revolução Francesa de 1789. Adotando uma atitude típica de um guerreiro antropófago, afirma, de maneira

⁴ Frase que integra o texto *Hamlet* (ato III, cena I), de William Shakespeare.



irônica e desmerecedora, que o continente europeu apenas é o que é graças às conquistas das terras tupiniquins.

Essa aparente utopia revolucionária é a virada do texto, a expressão da atitude anti-hierárquica, que se rebela mesmo estando aprisionada aos grillhões patriarcais e messiânicos. Oswald grita, berra e inverte o sentido, literalmente, da ordem histórica do espaço e do tempo evolutivos. Fomos nós que demos a eles a sua pobre declaração dos direitos do homem – Rousseau, Montaigne, e o Sr. Lèvy Bruhl são devorados e criticamente denunciados como antropófagos. Sem o outro americano - o caraíba, o europeu não teria como afirmar a sua alteridade de técnico civilizado. (MOTA, 2008, p. 4-5)

Ainda anunciando a revolução antropofágica, na passagem posterior o autor menciona os filósofos Montaigne e Rousseau, intercalando nesses dois nomes a expressão “O homem natural”, referência aos pensamentos destes, no século XVIII, de que o homem nasce puro, bom e que o contato com a sociedade e suas mazelas o corrompe, pintando, assim, a figura do “bom selvagem” (pensando em Brasil, a figura do índio tupiniquim) que serve aqui de modelo na construção do ideal de antropofagia através da dicotomia caraíba colonizado X europeu colonizador. Oswald também retoma nesse trecho do manifesto a Revolução Francesa, o Romantismo, a Revolução Bolchevista e a Revolução Surrealista, em que se percebe que seu maior intuito é mostrar que todas estas revoluções foram, de certa forma, motivadas pela vontade de liberdade e independência, anseios estes que dialogam, segundo a tese oswaldiana, com a proposta antropofágica.

A rebelião individual a serviço da revolução caraíba – maior que todas as revoluções porque emprestou seu impulso à rebeldia romântica, à revolução bolchevista, ao surrealismo e à ação transformadora da técnica, que produziu com uma nova escala da experiência humana, o selvagerismo da sociedade industrial “num ato de reintegração de posse, que equivale a uma crítica da razão política do exotismo, já que a trajetória ideológica do nosso antropófago foi a mesma que introduziu a atração do novo mundo na literatura européia, a revolução caraíba nos devolveria o impulso originário que unifica todas as revoltas eficazes na direção do homem”. Oswald como Montaigne (XXXI Essays) reconhece na antropofagia, ato de vindita menos bárbaro do que a crueldade com que os europeus, incapazes de comer um homem morto, torturam e estraçalham um corpo humano vivo, “sob o pretexto de piedade e de religião. (NUNES, 1995, p. 2)



Em “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 2001, p. 48), observa-se nas entrelinhas que “o que subiste como religião na alma dos convertidos é o paganismo tupi e africano de cujo substrato inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tribal”. (NUNES, citado em MOTA, 2008, p. 3). A eloquência e a retórica rebuscada de Padre Antônio Vieira também são criticadas, este visto como “Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão” (ANDRADE, 2001, p. 47); na sequência do período, é nítida a ferrenha crítica oswaldiana à dominação e exploração portuguesa, utilizando como símbolo o açúcar (produto que inicialmente movimentou a economia do Brasil colonial), em: “Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.” (ANDRADE, 2001, p. 47).

“A transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, 2001, p. 48): essa frase expressiva do *Manifesto antropófago* retoma a Psicanálise freudiana. Conforme Benedito Nunes:

Com a referência a totem e tabu de Freud, Oswald generaliza a antropofagia ritual enquanto purgação do primitivo à origem da saúde moral do homem como animal de presa que assimila e digere, sem resquício de ressentimento ou de consciência culposa espúria, os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior (Nietzsche). Pilhagem teórica é a própria atitude antropofágica, justificada pela digamos, traição da memória, ratificando uma metafísica bárbara que assume o terror primitivo. (NUNES, 1995, p. 2)

Logo, o manifesto se coloca “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O *stop* do pensamento que pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores”. (ANDRADE, 2001, p. 48-49). Em seguida, propõe a vivência dos “roteiros”, vocábulo repetido várias vezes com as iniciais maiúsculas para expressar na ênfase uma crítica à tradição vigente, ou seja, Oswald de Andrade grita contra todas as injustiças e ideologias retrógradas, “emboloradas”, incitando experiências novas, diferentes e libertárias (influência das estéticas vanguardistas do início do século XX) dentro da sociedade hipocritamente conservadora em que nos encerramos.

Novamente Andrade expõe: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 2001, p. 49), retomando o surgimento da sociedade brasileira que se deu mediante “oposições que a dividiram, polarizando a sua religião, sua moral e o seu direito a partir de uma primeira censura a da Catequese que trouxe o cristianismo e a do Governo Geral que trouxe as



ordenações”. (NUNES, 1995, p. 1). O carnaval, expressão sinônimo da multiplicidade cultural brasileira, também é citado no manifesto como espécie de metáfora antropofágica, pois simboliza de modo perfeito o “jantar canibal” saboreado pelo nativo e carnavalizado no “estômago tupinambá”.

Os mitos culturais indígenas surgem como opositores de personalidades e situações consagradas (Padre Vieira, Anchieta, Goethe, a Mãe dos Gracos, a corte de D João VI e João Ramalho) na seguinte passagem: “Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. / Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.” (ANDRADE, 2001, p. 50).

Em: “Contra o índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. / A alegria é a prova dos nove. / No matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2001, p. 50), Oswald introduz sua ideia principal que constitui a essência do manifesto: tese: homem natural; antítese: homem civilizado; síntese: homem natural tecnizado.

Na qualificação da antropofagia se dá a concepção de mundo baseado no conjunto das estruturas do matriarcado primitivo, e de messiânico à concepção de mundo correspondente ao patriarcado. (...).

A concepção messiânica une duas instâncias de dominação – o estado e a espiritual do sacerdócio, ligando a autoridade do pai a de Deus, reproduz o modelo colonial de governo. É a conquista espiritual dos jesuítas que se transfere à ação do pensamento messiânico, suporte ideológico e expressão filosófica de uma superestrutura de que são aspectos integrantes o regime da propriedade privada no direito, da família monogâmica quanto aos mores e do monoteísmo quanto à religião. São messiânicas as religiões de salvação e as filosofias da transcendência, que traduzem as doutrinas paternalistas do Estado Forte, inclusive a ditadura do proletariado – os derivativos soteriológico (a figura do mediador, sobrenatural ou carismático) e escatológico.

A concepção matriarcal é a expressão da solidariedade que ligava o homem à natureza e os indivíduos entre si, graças ao comum sacrifício do totem. Realiza o direito materno, a propriedade comum da terra – que compõem a cultura antropofágica, lúdica e festiva, garantindo-se periodicamente contra o desequilíbrio por meio da transgressão dos banquetes orgiásticos, e tendo no trabalho espontâneo um prolongamento das atividades vitais. Libertado pela máquina, o homem recuperaria sua liberdade real e o sentimento



lúdico, pai da criação artística recuperaria também o seu medo ancestral. (NUNES, 1995, p. 3)

Retomando as fixações psicológicas e históricas de nossa cultura intelectual em “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI” (ANDRADE, 2001, p. 51) e na frase “Contra *Anchieta* cantando as onze mil virgens do céu, na terra de *Iracema*, - o patriarca *João Ramalho* fundador de São Paulo” (ANDRADE, 2001, p. 51, ênfase acrescentada), depreendem-se os seguintes significados: *Goethe*: poeta romântico alemão que simboliza o senso de equilíbrio e a plenitude da inteligência; *a Mãe dos Gracos*: metáfora que remete à moral severa, o culto à virtude; *corte de D. João VI*: referência histórica que sintetiza a dominação estrangeira; *Anchieta*: o fervor apostólico e a pureza; *Iracema*: romance romântico - indianista de José de Alencar, aqui mencionado por representar o Brasil quase virgem da conquista lusitana; *João Ramalho*: o primeiro patriarca brasileiro.

O manifesto, de maneira geral, é a criação de uma filosofia escrita, consubstancialmente, em linguagem futurista (períodos curtos e “certeiros”, como “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa”), dadaísta (frases à primeira vista sem sentido, observado em “Só podemos atender ao mundo orecular” (ANDRADE, 2001, p. 51)) e surrealista (trechos nos quais o sonho, o *nonsense* e a loucura predominam, tais como nas passagens “Catiti Catiti, Imara Notiá, Notiá Imara, Ipeju” (ANDRADE, 2001, p. 51) - expressões indígenas que, soltas, sem contexto, perdem a semântica).

Poderíamos dizer que a luz que ilumina essa metafísica bárbara é verde e rosa, reflexo da floresta e da terra americana. O sol é apenas uma laranja e não ocupa o lugar do rei, da luz divina ou da razão. Sua noite misteriosa é cortada por um rio profundo habitado por Jaci, a lua e pela cobra grande, ou Urutu, seres mágicos cujas formas flexíveis são projetadas em volumes que condizem com a multiplicidade e exuberância barroca tropical. Não há traço de nostalgia ou busca de valores perdidos do passado. O retorno ao primitivo é expressão viva do resgate das energias psíquicas reprimidas, ultrajadas e negadas pela imposição de fórmulas estéticas e intelectuais, tomadas da civilização greco-romana. (MOTA, 2008, p. 2)

A estudiosa Maria Cândida Almeida tece considerações preciosas acerca do *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, sendo estas indispensáveis para a real compreensão da estética antropofágica e na composição deste estudo:

A dialética de Oswald desfaz as oposições dicotômicas entre colonizador/colonizado; civilizado/bárbaro e natureza/tecnologia. Ao



considerar o canibal como um sujeito transformador, social e coletivo faz a revisão da tradição ocidental, mudando a direção da seta no sentido evolutivo primitivo - civilizado, propondo o bárbaro tecnizado, bem mais próximo das manifestações da cultura contemporânea, tribal e tecnológica. Muitas das idéias em voga de compartilhamento da informação estão de certa maneira prefiguradas na teoria desse pensador brasileiro. No lugar do hibridismo, sempre tivemos em todos os processos étnicos e culturais, a mestiçagem, genuína criação brasileira.

O manifesto anuncia aquilo que iria ocorrer posteriormente na linguagem: um modelo de pensamento cultural e de uma língua brasileira calcada na síntese das expressões regionais da prática oral de todo o Brasil. A multiplicidade de interpretações proporcionada pela justaposição de imagens e conceitos é coerente com a aversão de Oswald de Andrade ao discurso lógico-linear herdado da colonização européia. Sua trajetória artística indica que há coerência na loucura antropofágica - e sentido em seu não-senso. (ALMEIDA, 2002, s/p)

Finalizando esta análise do manifesto oswaldiano, que grita “desbocadamente” o poder da antropofagia, Benedito Nunes pontua a essência pura e original de uma corrente que buscou inverter o processo histórico para encontrar-se nesse vasto palco que é o mundo ocidental.

Oswald de Andrade se coloca contra o discurso lógico-linear herdeiro da colonização européia propondo uma reflexão original que se expressa por uma intuição poética densa da conceituação filosófica esquematizada para uso, abuso e transgressão. O texto é o exemplo do patos do mau selvagem e do topos canibal na língua usada para destruir internamente ou pela justaposição, o sentido prévio de conceitos, emblemas, tabus e mitos. (NUNES, 1995, p. 5)

A polissemia e riqueza desse texto de Oswald de Andrade repercutirão em todo o país na tentativa revolucionária de procurar uma identidade não somente literária, mas também dando voz e vez a outras manifestações artísticas e esferas que representam a nação e o continente americano.



PÓS DÉCADA DE 1920: DESDOBRAMENTOS ANTROPOFÁGICOS

Depois de toda essa explosão *nonsense* da antropofagia, Oswald, aos poucos, desliga-se dos grupos modernistas que frequentava, aparentemente desanimado com os rumos que o país tomava, iniciando, então, um período de reclusão e “ibernação revolucionária”.

(...) em função de diversos aspectos ligados a sua vida pessoal, Oswald inicia nova caminhada queimando as pontes atrás de si. Com o final de sua relação com Tarsila do Amaral vem o rompimento com vários de seus companheiros de geração. Seu casamento com Patrícia Galvão e sua adesão ao PCB abalam seus laços com vários dos nomes mais importantes da aristocracia paulista que em grande parte ajudaram a bancar a aventura modernista. Isso, somado a questões conjunturais, como a ascensão do governo Vargas que implicou em uma sensível redução da hegemonia paulista na política nacional, bem como a quebra da bolsa de Nova York que causou-lhe um grande revés do ponto de vista econômico. Nesse contexto conturbado, Oswald filia-se ao PCB, declarasse marxista e, o que importa mais diretamente ao meu argumento, afirma haver deixado de lado o modernismo. (SILVEIRA, s/d, s/p)

Após esse lapso de tempo, onde temos como marco literário dessa ruptura o paradoxal *Serafim Ponte Grande* (1933), novamente o espírito zombeteiro e irreverente de Oswald de Andrade ganha corpo e voz, agora nas décadas de 1940 e 1950, retomando a antropofagia e produzindo “(...) diversos textos em diálogo com pensadores como Heidegger, Kierkegaard, Marx, Nietzsche (...), formulando a antropofagia como uma filosofia (...) um conceito por se fazer”. (ALMEIDA, 2005, p.86). Oswald volta à filosofia e, dentro dos limites dessa disciplina, redige seus principais ensaios sobre a antropofagia: *A crise da Filosofia Messiânica* (1950), *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial* (1950), *A marcha das utopias* (edição póstuma, 1966), *Variações sobre o matriarcado, ainda o matriarcado* e *O achado de Vespúcio* (os dois sem data).

Nesse momento de redefinição de sua posição frente à militância política, Oswald devotou-se à leitura de autores como Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Engels (...). Embalado por esse universo de referências, grande parte das vezes pouco congruente e lido apressadamente, diga-se de passagem, Oswald redige e apresenta como tese para o concurso de filosofia da FFCL da USP *A crise da*



filosofia messiânica, em 1950. (...) a sua segunda tentativa de ingressar no magistério, em 1950, foi motivo para uma retomada vertiginosa do conceito de antropofagia. Aquilo que na década de 1920 surgiu como provocante plataforma literária, nesse momento é transformado por Oswald em uma filosofia existencial. (SILVEIRA, s/d, s/p)

Em *A marcha das utopias*, Oswald sugere que o contato com o homem americano também transforma, revoluciona a cultura europeia; embora nós, latino-americanos, sejamos os violentados, deflorados pela dominação, também a Europa não sai “impune” e, conseqüentemente, sua cultura se remodela. “As novas orientações da filosofia deste século são, para ele, um claro indício de que os europeus aos poucos abandonaram a segurança intelectual de seu milenar messianismo, impelidos pela nietzscheana ‘morte de Deus’.” (GALLO, 1992, p. 93). Observa-se, portanto, que a filosofia existencialista é a grande chave para a constatação oswaldiana, claramente visível em seu próprio discurso:

A angústia de Kierkegaard, o “cuidado” de Heidegger, o sentimento do “naufrágio”, tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers, o *Nada* de Sartre, não são senão sinais de que volta a Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é a devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus. (ANDRADE, 1978, p. 144, grifo no original)

Partindo agora de sua tese *A crise da Filosofia Messiânica*, constata-se que proposta oswaldiana seria uma filosofia da história que se converte para o futuro; para alcançar tal premissa, retoma a seguinte divisão anteriormente comentada no *Manifesto antropofágico*: 1º termo: tese – o homem natural; 2º termo: antítese – o homem civilizado; 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado. Conforme Oswald, estaríamos estagnados no segundo termo, “em um estado de negatividade”, o que pressupomos como reflexo de seu contato com as correntes existencialistas, sobretudo Kierkegaard. Prossequindo sua profunda análise, Oswald passa a investigar o momento histórico que marca o advento das características patriarcais, evidenciando a comunhão nítida com a filosofia marxista:

A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo escravo. Friedrich Engels assinala o fecundo progresso dialético que isso constituiu para a humanidade.



De fato, da servidão derivou a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criou-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser como disse Marx, a história da luta de classes. (ANDRADE, 1978, p. 150)

Oswald, ao longo de toda a reformulação da metáfora antropofágica, posiciona-se contra a visão hegeliana de que “tudo que é racional é real” e propõe “a revalorização do homem natural que se produz contra os quadros esclerosados do homem histórico, do homem civilizado, do homem vestido, enfim, do homem cartesiano” (ANDRADE, 1945, s/p), aproximando-se do pensamento heideggeriano e nietzscheano. Em seus ensaios *Apesar de dependentes, universais* (1982) e *Oswald de Andrade e o elogio da tolerância étnica* (1990), Silviano Santiago destaca o caráter “irracionalista” da atitude antropofágica, aspecto saliente em toda a obra de Nietzsche. “Mais do que uma visão pessimista ou conformista com relação ao futuro, ele propõe uma revolução, não no sentido de que seria uma evolução mais rápida, mas que fragmenta o processo histórico em diferentes produções.” (SANTIAGO, citado em ALMEIDA, 2005, p. 86).

O projeto oswaldiano de antropofagia filosófica centra-se no conflito existente entre os modelos políticos e culturais europeus, abarcando esferas mais amplas que somente a literária. Oswald concebe “a única filosofia original brasileira” (ANDRADE, 2001, p. 74), brilhantemente exposta por Haroldo de Campos:

(...) com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal (...). *Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução.* (CAMPOS, s/d, p. 109, ênfase acrescentada)

Toda essa filosofia oswaldiana preocupava-se, essencialmente, em inserir o Brasil e toda a América Latina no cenário mundial mediante uma representação singular, “num processo de desierarquização que significa a possibilidade de uma expressão própria dos países de economia periférica (...)”. (ALMEIDA, 2005, p. 96). Transpõe-se a óptica para a relação local X universal, num prisma que engloba política, economia, sociedade, cultura e arte.



Oswald de Andrade, ao cunhar o conceito de antropofagia como estratégia para a discussão da cultura e do poder, formulou uma audaz abstração da realidade, propondo a “reabilitação do primitivo” no homem civilizado, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia. Ao propor o canibal como sujeito transformador, social e coletivo, Oswald produz uma reescritura não só da história do Brasil, mas também da própria construção da tradição ocidental na América. (ALMEIDA, 2005, p. 83)

O pedido de Oswald de Andrade, em 1954, perto de sua morte, para que pesquisadores dêem continuidade ao seu legado, sobretudo à filosofia antropofágica, alerta ao fato desta ser um conceito a fazer (e acontecer!):

A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos (...). Devido ao meu estado de saúde, não posso mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda avante toda uma filosofia que está para ser feita. (ANDRADE, 1991, p. 183)

Ainda como ressonância do *Manifesto antropofágico*, surge no final da década de 1960 o movimento tropicalista, que sacudiu o país e revelou nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes. Também são influenciados por essa frutífera corrente a prosa ímpar de Guimarães Rosa com seus espetaculares neologismos, o Cinema novo e neoexpressionista, os poetas concretos da década de 1950-60 e uma gama imensa de artistas, das mais diversas vertentes e estilos.

O Manifesto Antropófago registra o momento inaugural do que iria ocorrer posteriormente na linguagem – um pensamento cultural e uma língua brasileira calcada na síntese das expressões regionais da prática oral de todo o país. A palavra/imagem de Oswald de Andrade pulsa sob muitos outros textos, atravessando o romance regionalista até Guimarães Rosa. Ela será celebrada e retomada como fonte de inspiração pelos poetas concretistas nos anos 1950. Mas é no Cinema novo e posteriormente, na Tropicália que a sua metafísica será enfim



compreendida e encarnada pelos personagens, sons e imagens de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, José Celso Martinez, Tom Zé, Torquato Neto entre outros neo-anthropófagos.

Afirmando a mesma postura de descentramento da proposta oswaldiana, é da periferia urbana que surge agora um novo ciclo de antropofagia, marcada por exemplo pela edição da Semana de Arte Moderna da Periferia (SP/2007), que reeditou os signos do modernismo, em direção contrária, ao colocar na margem o centro dos acontecimentos. Quem quisesse assistir às manifestações, tinha que se deslocar para os saraus e lançamento dos novos autores, que emergiram sem o reconhecimento das instituições culturais e que pretendem criar seu próprio mercado. São histórias narradas pelos novos bárbaros tecnizados que no lugar do uso do tacape escrevem livros para vingar os seus parentes ancestrais. (MOTA, 2008, p. 6)

Observa-se, portanto, tamanha a força e proporção adquirida pela dialética oswaldiana ao contrapor e inverter criticamente a dicotomia colonizador x colonizado, numa síntese onde realmente se descobre o Brasil e, por seguinte, toda a América tecnizada.

CONCLUSÃO

O Manifesto antropófago, mesmo completando 84 anos de suas ideias de pluralidade cultural e assimilação crítica, continua cada vez mais atual e pertinente.

O conceito de antropofagia foi diversamente articulado ao longo dos mais de 70 anos de sua apropriação positiva; contudo —é na contemporaneidade que ele encontra um lugar no jargão— dentro e fora do contexto brasileiro, refletindo uma busca de superação das desigualdades sociais que estruturam o Brasil, correspondendo ao que, segundo Oswald, seria uma forma de enfrentamento dos esquemas de opressão postos na sociedade de classes. (ALMEIDA, 2005, p. 3)

Esse intercâmbio de informações e inspirações é a sólida base de uma literatura nacional que, embora “empreste”, “coma” dos amigos estrangeiros modelos e conceitos, está em constante reinvenção e transformação, refletindo uma arte



tipicamente brasileira e única. Transpondo as fronteiras literárias e nacionais, a filosofia antropofágica e seus pressupostos se inserem fértilmente em outras esferas das sociedades do Novo Mundo, como na política, religião e cultura, renovando e subvertendo antigas e obsoletas visões sobre o continente americano, numa tentativa vanguardista de edificação de uma tradição ocidental singular. Como já disse Oswald de Andrade, o mundo (o Brasil e a América como um todo) precisa canibalizar-se!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. C. F. Só a antropofagia nos une. In: CLACSO, D. M. *Cultura, política y sociedad* - perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005, p. 83-106.

_____. *Tornar-se outro: O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

AMARAL, E. *et al. Novas palavras: português*. 2. ed. São Paulo: FTD, 2003.

ANDRADE, O. *Do pau-brasil à antropologia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Informes sobre o modernismo*. Conferência realizada em São Paulo, 15 de outubro de 1945.

_____. Manifesto antropofágico. In: _____. *Utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1991.

BARROS, J. D. A. *Arte moderna e alteridade*. Rio de Janeiro: LESC, 2006.

BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira – modernismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Boletim bibliográfico* (São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade), v. 44, jan-dez.

CULT – Revista brasileira de literatura, ano II, n. 15, out. 1998. São Paulo.

GALLO, S. Modernismo e filosofia: o caso Oswald. *Impulso*, São Paulo, n. 24, 1992, p. 89-107.



MOTA, R. *Manifesto antropófago* – 80 anos e indo ao infinito. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/analiseManifestoa>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

NUNES, B. Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILA, A. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SILVEIRA, E. *Oswald lança de ponta* – antropofagia e imaginação política na década de 40. Disponível em: <www.sciello.com.br>. Acesso em: 12 jun. 2012.



TRABALHO, ARTE, POLÍTICA E IMIGRAÇÃO ITALIANA: A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO EM *O QUATRILHO*, DE JOSÉ CLEMENTE POZENATO¹

Ederson Vertuan²

RESUMO: O objetivo da pesquisa proposta é avaliar as relações entre trabalho, arte e política em *O quatrilho*, de José Clemente Pozenato, obra em que a obsessão pelo trabalho é posta em conflito com uma visão de mundo que privilegia a busca pela afetividade. Hipotetiza-se que a experiência negativa dos personagens da história com a questão do trabalho represente, literariamente, alguns problemas enfrentados pelos descendentes de imigrantes italianos que tiveram de lutar não só pelo seu sustento; mas, também, pela própria realização pessoal. *O quatrilho* procura estabelecer um debate entre o imigrante intelectual e o imigrante rústico, que, com suas atitudes díspares frente ao trabalho, buscam, cada qual a seu modo, sua própria felicidade.

Palavras-chave: Imigrantes italianos. Trabalho. Arte. Política. Relacionamentos íntimos. Ficção.

ABSTRACT: The purpose of this proposed investigation is to evaluate the relationship between work, art and politics in *O quatrilho*, by José Clemente Pozenato. It is hypothesized that the negative experience of the characters in the story with the question of work constitutes a literary representation of some problems faced by descendants of Italian immigrants who had to struggle not only for sustenance, but also for personal fulfillment. *O quatrilho* establishes a debate between the intellectual immigrant and the rustic immigrant who seek their happiness based on their own different attitudes towards work.

Keywords: Italian immigrants. Work. Art. Politics. Intimate relationships. Fiction.

¹ Artigo recebido em 10 de outubro de 2012 e aceito em 24 de novembro de 2012. Texto orientado pelo Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa (UEL).

² Doutorando do Curso de Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina.
E-mail: edersonvert@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A relação entre trabalho e sensibilidade tem sido uma relação tensa no campo da arte. Na história tanto das artes plásticas quanto da literatura, um dos momentos mais célebres de tensão nessa relação ocorreu na segunda metade do século XIX, período em que a burguesia ascendente buscou se legitimar e artistas e escritores europeus não puderam deixar de sentir os efeitos da

(...) emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais (como os Talabot, os De Wendel ou os Schneider), novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais. (BOURDIEU, 1996, p. 64)

A visão de mundo desses novos ricos parece ser bastante simples de se descrever:

Nessa educação (burguesa), a cultura não participava em nada. Para dizer a verdade, ele (o burguês) jamais terá cultura intelectual e jamais se preocupará em tê-la. Será instruído, notavelmente informado, saberá tudo de que tem necessidade para sua ação do momento, mas o gosto desinteressado pelas coisas do espírito lhe será sempre estranho. (SIGFRIED, citado em BOURDIEU, 1996, p. 64)

De acordo com um grande empregador burguês do norte da França, o título de bacharel que havia dado aos filhos “não lhes (daria) jamais um pedaço de pão para roer”. (MOTTE, citado em BOURDIEU, 1996, p. 64). Para esse burguês, havia “grande perigo em entregar-se demasiadamente aos prazeres do espírito” (p. 64). Tal opinião é representativa de uma classe em ascensão cujo poder econômico possibilitava, aos poucos, sua penetração em setores políticos e de imprensa, como descreve Pierre Bourdieu em *As regras da arte*:

A política do candidato oficial permite conferir uma legitimidade política, com a vinculação ao poder legislativo, a homens novos, entre os quais uma forte proporção de homens de negócios, e instaurar ligações estreitas entre o mundo político e o mundo econômico que se apodera progressivamente da imprensa, cada vez mais lida e cada vez mais rentável. (BOURDIEU, 1996, p. 65)

A crescente presença dos novos burgueses na sociedade francesa da segunda metade do século XIX tornou a prática da literatura, para muitos autores daquele país, uma atividade motivada mais por interesses financeiros do que artísticos.



Através do mecenato, a classe burguesa buscava transmitir uma imagem de defensora das artes, quando, na verdade, o que fazia era impor sobre escritores e artistas modelos de criação que atendessem a interesses de capitalização sobre a cultura. A arte, portanto, passa a não ter liberdade criativa e a estar subordinada ao lucro.

Muitos desses artistas eram membros da burguesia em ascensão e traziam para suas obras os valores e os interesses de sua classe. Em troca, eram recompensados com cargos governamentais, prêmios literários ou condecorações oficiais. Trata-se de uma fase em que se inicia uma verdadeira "exaltação do dinheiro e do lucro" (BOURDIEU, 1996, p. 65) por parte de escritores, editores, diretores de museus e membros da imprensa.

Alguns literatos começam, no entanto, a se posicionarem contra os efeitos nocivos da profissionalização da arte. Por conta da qualidade questionável de muitas obras de arte financiadas pela burguesia, a literatura começa a aborrecer escritores como Flaubert, Baudelaire e Zola; sobretudo, pelo caráter falso que a instituição literária começa a imprimir em suas produções, ao condecorar autores sem talento e obras sem mérito em prol da capitalização sobre a literatura e da legitimação que ela oferece à classe burguesa em ascensão. Diante dessa situação, restou a Flaubert, Baudelaire e Zola "o horror que a figura do 'burguês' por vezes lhes inspirou". (BOURDIEU, 1996, p. 64).

A tensão entre arte e a abordagem burguesa do trabalho não se manifestou apenas na França. Em terras Americanas, Edgar Allan Poe deu voz à oposição existente entre criatividade artística e capitalização da arte. Griswold, talvez seu principal detrator, não deixou de criticá-lo por seu estilo de vida pouco utilitarista: "(...) viver dignamente e ser útil aos outros eram noções que nada lhe diziam." (GRISWOLD, citado em ORLANDI, 1972, p. 122). No entanto, o que foi visto como limitação aos olhos de Griswold foi, talvez, o que fez de Poe, seu rival literário, um artista superior. O próprio Poe chegou a comentar sobre suas crises de ociosidade, seu processo criativo e sobre como entendia a questão do trabalho:

Sou espantosamente preguiçoso e maravilhosamente ativo, mas a espaços. Há períodos em que toda atividade intelectual constitui para mim uma tortura e em que só me satisfaz a comunhão solitária com as montanhas e os bosques (...). Perco assim meses inteiros a vagabundear, a sonhar, para afinal mergulhar numa espécie de atividade frenética. (...). Não creio na natureza perfectível do homem. Nem penso que o trabalho humano possa beneficiar a humanidade por forma apreciável. Presentemente, o homem é mais ativo, mas não é nem mais feliz nem mais sagaz que há seis mil anos. (POE, citado em ORLANDI, 1972, p. 5)



A revelação de Poe sobre seu processo criativo mostra que sua arte é, até certo ponto, desinteressada. Ela não existe enquanto, primordialmente, “trabalho” ou como, essencialmente, motivada pelo dinheiro. Apesar de Poe ter sido um grande escritor comercial de seu tempo, sua visão acerca do trabalho e da criação artística parece estabelecer uma ideia de não conciliação entre esses dois elementos. Ao afirmar que o trabalho não traz felicidade ao homem, Poe questiona seu valor moral.

Na França do século XX, André Breton, admirador de Poe, também vê com maus olhos a questão do trabalho e, em seu livro *Nadja* (1928), defende a ideia de que o trabalho pouco ou nada tem a acrescentar para a felicidade do homem:

E não me venham (...) falar de trabalho, quero dizer, do valor moral do trabalho. Sou forçado a aceitar a ideia do trabalho como necessidade material, e nesse aspecto sou mais do que nunca favorável a sua repartição melhor e mais justa. Que as sinistras obrigações da vida me imponham, vá lá, mas que me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou o dos outros, jamais. (...). De nada serve estarmos vivos durante o tempo em que trabalhamos. O evento que cada um de nós está no direito de esperar seja a revelação do sentido de sua própria vida, evento esse que talvez ainda não tenha encontrado mas a caminho do qual eu sigo, *não virá ao preço do trabalho*. (BRETON, 1999, p. 58, grifo no original)

Breton, assim como Poe, não acredita no valor moral do trabalho e na sua capacidade de trazer respostas às dúvidas fundamentais do homem, como sua origem, seu destino e a razão de estar no mundo. Para Breton, a arte deveria ser descompromissada, desinteressada. Ela jamais deveria ser uma profissão.

A desaprovação de importantes escritores franceses como Flaubert, Baudelaire e Zola com relação ao mercado literário, predominantemente, capitalista Francês de sua época, bem como as manifestações de outros escritores de peso como Poe e Breton sobre a questão do trabalho e da arte marcam a tensão, aparentemente ainda não resolvida, entre arte, trabalho e política.

Em literatura brasileira, o romance *O quatrilho*, de José Clemente Pozenato, discute a relação entre trabalho, arte, política e realização pessoal no contexto cultural da imigração italiana no Brasil. Nesse romance histórico, o autor explora o embate entre duas visões de mundo divergentes acerca do trabalho e do lucro mantidas por descendentes de imigrantes italianos em uma circunstância em que o materialismo é visto como única alternativa para se alcançar a felicidade.

O quatrilho aborda a questão da busca do descendente do imigrante italiano pela “cucanha”, país de delícias e alimentação farta, e pela felicidade. Para tanto, o livro aproxima personagens com visões opostas acerca do que se constitui como felicidade: para alguns, ela representa o trabalho e o dinheiro; para outros, ela está na aquisição de cultura e de vínculos afetivos. A convivência dos quatro personagens centrais de *O quatrilho* e o conflito dela resultante ilustra a ideia de que o apego ao



trabalho e ao dinheiro é falho em conferir ao descendente de imigrante a realização pessoal. O romance expõe o aspecto negativo, portanto, de importantes ideais da cultura dos descendentes de imigrantes italianos no Brasil.

Em *O quatrilho*, o trabalho rural vem a ser o meio inicial pelo qual duas famílias de descendentes de imigrantes italianos procuram adquirir estabilidade econômica. Crentes no trabalho e no dinheiro como propiciador da felicidade, os personagens principais percebem, no decorrer da história, que o trabalho, apenas, se mostra incapaz de satisfazer a totalidade de suas necessidades.

O livro trata da história de Ângelo Gardone, um jovem que, aos quatorze anos, é impelido a ajudar o pai a criar os irmãos, após a morte da mãe. Seu pai passa a sofrer de uma "tristeza esquisita" (POZENATO, 1985, p. 12) e que obriga Ângelo, desde muito cedo, a "dar as ordens, fazer os negócios, ser o chefe da casa" (p. 12). A rotina de sua família é simples: "Os dias tristes, as caras tristes dos irmãos, as noites cheias de cansaço, as raras palavras trocadas, isso tinha sido a sua vida" (p. 12). Até a ocasião de seu casamento, Ângelo "nunca tinha estado com uma mulher" (p. 13).

A mulher com quem Ângelo se casa é a bela Teresa Besana, cujo pai, apesar de presente durante a infância, "nunca retribuiu nenhum dos beijos que ela dava no queixo espinhento". (POZENATO, 1985, p. 15). A mãe considerava o relacionamento dos dois "agarramento demais" (p. 15) e as irmãs "chamavam-na de queridinha do papai" (p. 15). Mesmo assim, "Teresa pouco se importava. Fazia o que lhe dava gosto" (p. 15).

Teresa se torna uma mulher vaidosa:

Teresa foi então ao quarto e apanhou o chapéu de grandes abas (...). Não queria queimar a pele ao sol. Era tão feia uma mulher de rosto queimado. Invejara as moças que vira em Nova Vicenza (...). Tinham rosto e mão tão alvas que pareciam leite. Para isso seria bom morar na vila. (POZENATO, 1985, p. 28)

Até o dia de seu casamento, Teresa "não sabia muito bem o que sentia um homem e o que fazer quando estivesse sozinha, na mesma cama, com ele". (POZENATO, 1985, p. 15). Ela possuía uma "cintura bonita" (p. 32), o que, segundo sua tia Gema, constituía um perfil físico inapropriado ao trabalho: "(...) mulher de cinturinha fina não dá para o serviço" (p. 32).

Teresa possui uma prima, filha de Gema, chamada Pierina. Conforme Teresa recorda, no dia em que se casou com Ângelo sua prima Pierina estava "sentada ao seu lado, devorando ruidosamente o prato de sopa. Os braços fortes e roliços, a cintura grossa. Pierina casara antes do Natal, já deveria estar esperando o primeiro filho. Gordas como era não dava para perceber". (POZENATO, 1985, p. 32-33).

Pierina era casada com Máximo. Gema demonstra não concordar, inicialmente, com o casamento dos dois e com alguns hábitos do genro: "Onde já se viu (o Máximo), aqui na colônia, andar com aquelas polainas brancas? Vai ver é um vagabundo, eu pensava." (POZENATO, 1985, p. 33). No entanto, sua opinião sobre ele é



positiva: "O Máximo é muito instruído. Ele lê o almanaque, sabe. Sabe fazer todas as contas. Escreve cada desenho que só vendo, parece de verdade. Foi o Máximo que fez a casa deles, os móveis, tudo ele fez" (p. 33).

Ângelo é caracterizado como um rapaz quieto, reservado e desajeitado que é levado a assumir, desde muito cedo, uma posição de liderança nos negócios de sua família. Teresa, por sua vez, irá receber de Ângelo o mesmo tratamento frio que recebia do pai. No entanto, Teresa "fazia o que lhe dava gosto", priorizando suas próprias vontades em detrimento das de outrem. Seus atributos corporais e vaidade física mostram que sua relação com o trabalho forçado da vida rural jamais será intensa. Teresa, em seu aspecto físico, pode ser entendida como uma personagem em conflito com o ambiente em que vive.

Pierina, pelo contrário, possui um físico adequado ao trabalho rural e não demonstra preocupação com boas maneiras ou boa aparência. Máximo se distingue pelo seu vestuário, que o particulariza: as polainas brancas, peças de vestuário tipicamente urbanas. Essa característica de seu figurino tanto sinaliza sua vaidade como também se constitui como adorno simbólico da burguesia da segunda metade do século XIX.

A caracterização dos quatro personagens principais funciona, portanto, como prenúncio da comunhão de ideias entre os diferentes membros de cada casal. Teresa e Máximo são os personagens com mais camadas de atributos e mais dinâmicos em relação a Ângelo e Pierina. São, portanto, os mais suscetíveis à mudança. Ângelo e Pierina, pelo contrário, são personagens extáticos, com pouca profundidade e menos propensos a passar por qualquer transformação ao final da história.

A VIDA ANTES DA COMPRA DA COLÔNIA

Assim que se casa com Teresa, Ângelo concentra sua atenção na busca de uma nova propriedade. Teresa, jovem atraente e afetuosa, desilude-se com a rotina fria e utilitarista da convivência com o marido e que se refletia, até mesmo, na vida sexual do casal: "Eu pensava que fosse diferente (...). Não só isso. Tudo é diferente do que eu pensava." (POZENATO, 1985, p. 30). Teresa se considera uma "mulher sem marido" (p. 29), para quem a noite de núpcias representa uma má lembrança: "Ângelo se deitara sobre ela, de ceroulas, no escuro, e fora tudo rápido demais: uma dor forte na barriga e, logo, ele rolara para o lado, ajeitara o travesseiro e dormira" (p. 30). Insatisfeita, Teresa tivera de apelar para a masturbação: "Ela não conseguira dormir. Estava em febres. Fora obrigada a se aliviar sozinha, como fazia todas as noites de domingo, quando Ângelo vinha para namorar" (p. 30). O namoro com Ângelo havia durado cinco anos. A sexualidade de Teresa está intimamente relacionada à questão da obsessão pelo trabalho: suas necessidades afetivas representam um contraponto às necessidades materiais de Ângelo e às quais ele se entrega com a mesma "paixão". Ângelo mais parece se casar, portanto, com o trabalho do que com sua mulher.



Em dado momento, tia Gema alerta Teresa sobre a vida que levaria ao lado do marido:

Trabalhar, trabalhar. Trabalhar em casa, antes de nascer o sol, e depois trabalhar na roça. Porque a gente está no começo, não tem nada, precisa ajudar o pobre marido. E de noite, arrebitada, tem que abrir as pernas para ele. Ai a barriga cresce, e se continua trabalhando, como se nada fosse. Nasce uma criança, e outra, e outra, e o trabalho só aumenta. (POZENATO, 1985, p. 31)

O descontentamento de Teresa com o casamento não deve ser, necessariamente, entendido apenas como resultado de sua história pregressa e visão de mundo; mas, antes, como consequência de todo um contexto em que parece predominar uma espécie de *cultura de trabalho*, materialista por necessidade, que parece ter se estabelecido como um aspecto cultural da imigração italiana no Brasil. Nesse sentido, o trabalho, conforme representado em *O quatrilho*, constitui principal assunto de conversa dos colonos: "(...) os olhos muito azuis (de Máximo) acompanhavam atentamente a conversa que (...) girava ao redor dos preços do milho." (POZENATO, 1985, p. 34). Ou, no caso de Teresa: "E por uma longa hora Teresa ficou ouvindo (...) a prima falar de chocas e pintos, porcos e vacas de leite, de como fazer o sabão e o queijo" (p. 47). Ou, ainda, como acontece no seguinte diálogo entre Máximo e Teresa:

— Não escuta as bobagens dele. Está contando do tempo em que trabalhou em Porto Alegre (— disse Ângelo).
 — Deve ter o que contar — espicaçou (Teresa) — deve ter aprontado poucas e boas.
 — Nada disso. Trabalhei. Só trabalhei, como um escravo (disse Máximo). (POZENATO, 1985, p. 46)

Ângelo é o personagem que mantém uma relação mais próxima com o trabalho, especialmente, após o casamento. Estas são algumas características ideológicas reveladas por seu monólogo interior: "Quem não economiza não vai para a frente." (POZENATO, 1985, p. 40); "Todos cansados (...). Só eu não posso cansar. Tenho que resolver tudo, dar um jeito em dinheiro pra tudo" (p. 42). Ou reveladas, ainda, no diálogo de outros personagens:

Máximo voltou-se enxugando as mãos:
 — E o Ângelo, não quis aparecer?
 — Disse que o dia estava muito bonito para passear. Ia arrumar o chiqueiro (disse Teresa).
 Máximo riu: — Aquele vai morrer trabalhando, feito uma mula. (POZENATO, 1985, p. 54)



A caracterização de Máximo confere, a este, atributos contrários aos de Ângelo. É o próprio Máximo quem diz: “Eu, se pudesse, não trabalhava nunca.” (POZENATO, 1985, p. 55). Máximo afirma que já havia tentado, sem sucesso, se casar com mulheres ricas para melhorar de vida. Sua única alternativa foi a de se casar com uma mulher dada ao trabalho, Pierina, com quem Máximo se sente, no entanto, isolado emocionalmente. Seu relacionamento com a esposa não se baseia no amor, mas na conveniência.

Assim que deixa a casa de sua família, Ângelo se muda com Teresa para uma pensão, onde esperava viver até juntar dinheiro para comprar uma colônia. Ângelo encontra a colônia de Ambrósio Batiston, um rico negociante que será, para ele, um modelo de homem de negócios. Após a conversa com Batiston, Ângelo procura Máximo para propor a compra da colônia em sociedade. Máximo aceita a proposta. As duas famílias morariam juntas na colônia até saldarem a dívida.

A VIDA NA COLÔNIA

A chegada de Ângelo ao povoado de San Giusepe é marcada pelo conflito entre ele e um anarquista, Toni Scariot, que o observa a imitar, deliberadamente, os modos de Batiston, com um charuto. Scariot, enfurecido com o que vê, grita: “Porco capitalista.” (POZENATO, 1985, p. 117). Ângelo revela uma de suas principais ambições após lucrativa negociação com o dono de uma venda, Vito Stchopa, quando se convence de que, um dia, poderá suplantá-lo: “Vou fazer ele me devolver com juros o preço da colônia (...). Nesse dia estaria, então, totalmente satisfeito” (p. 120).

Nesta fase da história, a maioria das cenas com Ângelo ocorre na venda de Stchopa e seus diálogos se restringem a acordos de negócios. Não há diálogo entre ele e Teresa por um período de três meses. Por outro lado, abundam as cenas entre Teresa e Máximo. Uma das cenas mais importantes entre os dois é a do moinho da colônia, em que ambos discutem, abertamente, suas ideias sobre religião, casamento e o amor como principal componente de um relacionamento.

Uma relação de aprendiz e mentor se desenvolve entre Máximo e Scariot, que alerta ao primeiro para a afinidade existente, segundo ele, entre a constituição familiar e o capitalismo. Para Scariot, “todo o homem que casa se torna, por força, um capitalista. Quer um pedaço de terra para ele, quer uma casa para ele, quer dinheiro, dinheiro, dinheiro”. (POZENATO, 1985, p. 125). Scariot considera a situação de Máximo como uma situação infeliz, por estar casado com uma mulher “perfeita para um capitalista: trabalha e economiza, economiza e trabalha, feito uma formiga (...). A Pierina devia ser mulher do Gardone” (p. 125). E sumariza a situação, talvez, central do romance: “Vocês dois pegaram a mulher trocada. Deviam destroçar. Iam ser felizes os dois” (p. 125).

O conflito entre as visões de mundo de Ângelo e Máximo atinge o clímax na cena em que o primeiro revela seus planos de emprestar dinheiro aos colonos com juros a seis por cento, tendo em vista o lucro que possibilitaria a quitação da



colônia. Máximo discorda, “porque isso é explorar os colonos. (...). Isso é capitalismo. Essa tua ideia é capitalista”. (POZENATO, 1985, p. 131). Mesmo com a oposição de Máximo, Ângelo decide seguir com o plano: “Desconfiava ter encontrado o caminho da *cuccagna*” (p. 133). E Ângelo continua a pensar: “É verdade que, para cuidar desses negócios todos, não sobraria tempo para a roça. Mas quem é que já enriqueceu trabalhando na roça? Para não deixar a colônia parada, poderia pagar quem fizesse a lavoura. Mas isso seria nada, com o que ganharia com o resto” (p. 133). Para Ângelo, o “caminho da cucanha” está no lucro conseguido através da exploração do trabalho.

Máximo e Teresa são os personagens mais dinâmicos da história. Enquanto Teresa muda suas ideias com relação ao casamento, Máximo passa a ver na busca por riqueza ao lado de Pierina a causa de sua insatisfação pessoal.

A SEPARAÇÃO

Em uma importante cena, narração e monólogo interior revelam a reação de Ângelo à notícia de que havia sido deixado pela esposa:

Em que embrulho estava metido. A mulher lhe botara os cornos. (...). Perderia o respeito de todos. De que adiantara tanto esforço (...). Fora estúpido. Ficara dias inteiros fora de casa, em viagens, negócios. Tinha deixado a rédea muito solta, essa era sua culpa. Mas como podia imaginar? Ela era casada. Sabia muito bem de suas obrigações. Por acaso ele pensava em sem vergonhice? Depois que um casa, não existe mais outra mulher, nem outro homem. Ela não tinha medo do inferno? (...). Muito bonito! O marido trabalhando, se matando para por a comida na mesa e ela, sem nenhum respeito, levantando a asa para o outro. (POZENATO, 1985, p. 163)

A reação de Ângelo ao descobrir a traição da esposa é significativa por dois fatores. Primeiro, por revelar pouco conteúdo afetivo: sua principal preocupação está em saber como aquilo afetaria sua imagem e seus negócios. Segundo, por revelar seu comodismo: Ângelo havia entregado à religião o papel de garantir a integridade de seu casamento.

Em *O quatrilho*, o valor moral do trabalho é contestado enquanto meio para a aquisição da felicidade. Máximo percebe que a motivação econômica que o mantinha preso a Pierina jamais o ajudaria a suprir suas aspirações afetivas. Ângelo, por sua vez, entende que havia se esforçado em vão, com o fracasso de seu casamento.

Ângelo é o mundo extático, sem mobilidade. Máximo, o mundo em dinâmica. Enquanto Ângelo deseja perpetuar uma relação utilitarista com Teresa, Máximo acredita que “as coisas se modifi(cam), para melhor ou para pior, independente do esforço que se (faça)”. (POZENATO, 1985, p. 163). Ângelo sofre as consequências de sua visão extática de mundo: “Tanto esforço para nada (...). De que adiantara tanto



esforço (...). Depois que um casa, não existe mais outra mulher, nem outro homem” (p. 163).

Ao término do romance, Ângelo e Pierina ficam juntos, apesar de enfrentarem fricções com a sociedade e com o pároco local. A nova família de Ângelo e Pierina constitui-se como uma interpretação ficcional de um dos ramos da nova família ítalo-brasileira de valores burgueses cuja noção de realização pessoal está ligada, talvez exclusivamente, ao bem-estar material adquirido através da exploração do trabalho.

FICÇÃO E REALIDADE

Mássimo, homem intelectual, desenhista e instruído, representa, literariamente, o imigrante criativo que não pode encontrar sua realização pessoal no universo utilitarista burguês de Pierina e de Ângelo.

A representação literária do trabalho em *O quatrilho* parece mostrar sua incapacidade em garantir a satisfação pessoal de descendentes de imigrantes que veem os “prazeres do espírito” (MOTTE, citado em BOURDIEU, 1996, p. 64) como uma condição essencial para a felicidade.

O quatrilho revela a existência do imigrante que não vê o trabalho e o dinheiro como o centro de suas atenções. Trata-se de um imigrante mais complexo, sensível e humano, que possui necessidades emocionais a serem supridas. A profundidade, o dinamismo e a humanidade da caracterização de Máximo e Teresa, com suas qualidades e seus defeitos, estão na contracultura de representação do imigrante italiano na literatura ficcional brasileira de imigração.

A história de Ângelo representa uma maneira extática e burguesa com que o descendente do imigrante se relaciona com o trabalho. Não se trata de culpar o personagem Ângelo pelo fracasso de seu casamento, mas de reconhecer que as difíceis necessidades dos imigrantes e de seus descendentes, conforme mostradas pelo livro, foram maiores do que as de procurar pelo mero sustento. Máximo representa o trabalhador rural descendente de imigrantes que se viu obrigado a buscar, além de alimento, a felicidade afetiva e o suprimento de suas necessidades emocionais. Ângelo representa o trabalhador rural que deixa esta tarefa a cargo da religião e que paga um alto preço por isso ao perceber a falha da religiosidade em prover algo somente supérvel por um marido presente.

Intrínseca à noção de “cucanha” ou *cuccagna* (do gótico *koka*, “torta”), está a antiga ideia de um país de delícias, relacionado, quase que exclusivamente, aos prazeres do paladar e da comida.





Figura 1: *Il paese della cuccagna* (1567) - Bruegel il Vecchio.
Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Paese_di_Cuccagna>.

A busca pela “cucanha” foi, essencialmente, uma busca pela saciação da fome por parte dos primeiros imigrantes. Tal busca criou, em boa parte de seus descendentes, uma cultura marcada pela visão de mundo materialista em que o trabalho e o dinheiro ocuparam papel central. Essa cultura foi, talvez, a responsável pelo estereótipo do imigrante tolo, materialista e desonesto que, por algum tempo, inundou as páginas da literatura brasileira em obras como *O guarani* (1857), de José de Alencar (Loredano); *Brás, bexiga e barra funda* (1927), de Antônio de Alcântara Machado; *Fazenda* (1940), de Luís Martins (Jesuíno Fioravanti); e *Marco zero* (1943), de Oswald de Andrade (Nicolau Abramonte)³. Os personagens estereotipados da literatura, apesar de vistos com maus olhos, são formados, quase sempre, de elementos que surgem a partir de observações da realidade. Um estereótipo nunca é, totalmente, produto da imaginação ou do olhar tendencioso de um autor sobre seu objeto.

Ângelo, representação do imigrante aburguesado, capitalista, não encontra ecos de si mesmo no imigrante criativo e honesto que, representado por Máximo, opta por resgatar sua arte e sua vida da aridez emocional da busca pela “cucanha”.

O embate ideológico entre Ângelo e Máximo representa, literariamente, o conflito entre duas visões de mundo diferentes no contexto da imigração italiana no Brasil. De um lado, a do imigrante dotado de sensibilidade, que necessita mais do que do pão para viver; do outro, a do imigrante obcecado pelo suprimento das necessidades materiais através do trabalho de configuração burguesa e cujo contentamento se resume à obtenção do lucro. A “cucanha”, portanto, não parece

³ Apesar da grande quantidade de representações negativas do imigrante italiano na literatura brasileira, alguns livros que precedem o *O quatrilho* abandonam o estereótipo do imigrante desonesto em favor da representação de um imigrante mais humano, como é o caso de *Filhos do povo* (1945), de Tito Batini, e *Filhos do destino* (1950), de Hêrnani Donato.



ter sido um ideal partilhado por todos os descendentes de imigrantes italianos como o estereótipo literário brasileiro fez, por algum tempo, parecer.

O trabalho nas colônias, a necessidade de abrir estradas a machado e enxada, de abrir a mata e fazer queimadas para a plantação, de construir uma casa estável e prover o sustento consiste, na opinião de Clodes Piazza Ribeiro, em “uma situação nova que força o imigrante a uma experiência de situação-limite”. (RIBEIRO, 1987, p. 476). Trata-se de um desafio que pode ser resumido na expressão “ou aqui se vence ou aqui se morre!”, frase do imigrante Andrea Penacio que revela a consciência da dificuldade dos primeiros tempos:

Ela pode ajudar a explicar (...) a ideologia inconsciente da cultura na (Região Colonial Italiana no Rio Grande do Sul): pela história dos antepassados permanece, nas profundezas do inconsciente coletivo, a ideia de que se está sempre em uma situação limite, como aquela dos antepassados que são o modelo de referência cultural. Isto quer dizer que há um componente humano cultural regional que o descendente de italianos mantém: a de ser forçado a qualquer desafio, como se a alternativa fosse a morte. Isso pode explicar, em parte, o **mito do trabalho**, considerado como um fator de desenvolvimento socioeconômico da região. (RIBEIRO, 1987, p. 476, ênfase acrescentada)⁴

A expressão “mito do trabalho” resgata uma ideia de José Clemente Pozenato. É possível que o mito do trabalho e o ideal da “cucanha” tenham criado uma cultura de olhos vendados a necessidades afetivas e emocionais, ou uma cultura de repressão ou negação de tais necessidades como forma ou mecanismo de defesa.

Em *O quatrilho*, a obsessão pelo trabalho se torna um obstáculo à felicidade. Ângelo e Pierina assistem ao naufrágio de seu ideal extático de família e de mundo. As transformações pelas quais passam Teresa e Máximo se devem à ruína da falsa visão do trabalho como um caminho para a felicidade. É a desilusão e a falência do “mito do trabalho” que os transforma. Máximo abandona a busca pela “cucanha” pela busca do amor.

Ideologicamente, Ângelo e Pierina seguem uma linha, talvez, medieval de pensamento, ou ligada a valores sociais extáticos da Europa dos primeiros imigrantes. Seu pensamento é, nesse sentido, submisso, não questionador, não instruído, crédulo no valo moral do trabalho e da religião. Máximo e Teresa, por outro lado, representam um ideário de semelhança iluminista, questionador (porque refletem

⁴ Essa può servire a spiegare (...) l'ideologia inconsapevole dela cultura nella (Regione Coloniale Italiana nel Rio Grande do Sul): attraverso la storia degli antenati rimane, nel fondo del incôscio coletivo, l'idea che sempre ci si trova in una situazione limite, come quella degli antenati che sono il modelo di riferimento culturale. Ciò vale a dire che vi è una componente culturale regionale che il descendente degli immigranti italiani mantiene: quella di essere costretto a qualsiasi sfida, come se l'alternativa fosse la morte. Questo può spiegare, in parte, il mito del lavoro, considerato come fattore dello sviluppo sócio-economico dela regione. (Tradução do autor)



sobre suas situações e questionam dogmas religiosos e sociais) e humanista, à medida que suas aspirações individuais passam a ser mais importantes para eles do que os desejos da coletividade.

CONCLUSÃO

Ainda que o apego ao trabalho de configuração burguesa chame a atenção para a moral burguesa de Ângelo e Pierina, ambos os casais, incluindo Máximo e Teresa, podem ser vistos como duas ramificações de uma mesma burguesia ascendente, para a qual são caros valores como o sentimentalismo e o individualismo.

O quatrilho empresta nova dimensão ao drama do descendente do imigrante italiano que, para ser feliz, se vê forçado a buscar algo mais do que o mero suprimento de suas necessidades básicas. A "cucanha", para ele, se revela como um ideal incompleto. Considerando-se a representação do trabalho em *O quatrilho*, a grande mensagem do livro parece ser a de que, para alguns descendentes de imigrantes italianos representados na literatura brasileira, dinheiro não é tudo.

REFERÊNCIAS

BRETON, A. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORLANDI, E. *Poe*. Tradução de Vergílio Godinho. Lisboa: Verbo, 1972.

POZENATO, J. C. *O quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

RIBEIRO, C. M. P. J. Aspetti della cultura dell'immigrazione italo-veneta nel Rio Grande do Sul: usi, costumi e tradizioni. In: ZILIO, G. M. (Org.). *Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo*. 1. ed. Venezia: Giunta Regionale Regione Veneto - Stampa Multigraf, 1987, p. 473-486.



*O FUNDAMENTALISTA RELUTANTE: O ADEUS AO PAI PROTETOR*¹

*Beatriz de Castro da Cruz*²

RESUMO: Este artigo examina as manifestações do conceito de “Occidentalismo”, proposto por Ian Buruma e Avishai Margalit, no romance *O fundamentalista relutante*, do paquistanês Mohsin Hamid. Analisa-se a disputa entre Oriente e Ocidente, personificados, respectivamente, pelo protagonista-narrador, Changez, o terrorista muçulmano estereotipado, e pelo narratário anônimo e silencioso, protótipo do americano médio, loiro, atlético e de olhos azuis. Visa-se entender os conflitos de identidade do narrador, sua relação de desejo e ódio com o mundo ocidental e o conseqüente abandono do “pai protetor”, símbolo do Ocidente paternalista e condescendente. Focaliza-se especificamente o recurso da memória no relato de experiências nos Estados Unidos: o amor frustrado por Érica, jovem de classe média alta, e pela própria AmÉrica.

Palavras-chave: Identidade. Occidentalismo. Conflito. O pai protetor.

ABSTRACT: This article verifies the manifestation of “Occidentalism”, a concept advanced by Ian Buruma and Avishai Margalit, in Pakistani writer Mohsin Hamid’s novel *The reluctant fundamentalist*. It examines the dispute between Orient and Occident, personified, respectively, by the novel’s character-narrator, Changez, the stereotypical Muslim terrorist, and by his silent anonymous addressee, himself a prototype of the average American, blond, blue-eyed and athletic. It thus aims at understanding the identitarian conflicts of the narrator, his desire-hatred relationship with the Western world, as well as his abandonment of the condescending Western “protective father”. It focuses specifically on the narrator’s reminiscences of his experiences in the United States, his frustrated love for Erica, a high-middle-class young American, and for AmErica itself.

Keywords: Identity. Occidentalism. Conflict. The protective father.

¹ Artigo recebido em 10 de outubro de 2012 e aceito em 14 de dezembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade. Professora do Curso de Pós-Graduação em Leitura e Produção de Texto da UNIFAE.
E-mail: beatruz@gmail.com



INTRODUÇÃO

Os conflitos entre o Ocidente e o Oriente têm se perpetuado através dos séculos, gerando animosidade e condutas extremistas. Esperava-se, com o advento da globalização, que as sociedades se tornassem mais universais. No entanto, essa tendência parece ficar cada vez mais distante, pois, ao mesmo tempo em que há uma procura pelo universal, há um desejo de preservar o local. Assim observa Stuart Hall:

Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego – a espécie de coisa que seria “dissolvida” pela força revolucionária da modernidade. De acordo com essas “metanarrativas” da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às “comunidades imaginadas”, seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local”. Os deslocamentos ou desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. (HALL, 2011, p. 97-98)

A desconfiança que se tem do estrangeiro é atávica: sempre haverá estranhamento, pois é o “eu” olhando para o “outro”, ou para a cultura do “outro”. Aparentemente normal, esse comportamento torna-se perigoso quando se transforma em raiva e violência revolucionária.

Na obra *Ocidentalismo: o Ocidente aos olhos de seus inimigos*, Ian Buruma e Avishai Margalit explicam as razões dessa divergência, conceituando o termo *ocidentalismo* como “O retrato desumano do Ocidente pintado por seus inimigos”. (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 11). A intenção dos autores é analisar os preconceitos e traçar suas raízes históricas. Para isso, não seguem exatamente uma cronologia, mas levantam alguns traços particulares do ocidentalismo em várias épocas e lugares, que formam uma “cadeia de hostilidade” (BURUMA 2006, p. 17) em relação à cidade cosmopolita, ao burguês bem estabelecido e ao infiel.

Buruma e Margalit criticam ainda os preconceitos arraigados contra o Ocidente, alegando que não gostar de determinados aspectos da cultura ocidental, do capitalismo global, ou até mesmo da religião cristã não deveria despertar tamanha



repugnância a ponto de gerar violência. Os povos orientais, sobretudo os islâmicos veem os ocidentais, principalmente os americanos, como uma raça "inferior" (BURUMA; MARGALIT, 2006), sem alma, sem fé, totalmente mecanizados.

Essa obra surgiu em contraposição a *Orientalismo*, de Edward Said, marco dos estudos pós-coloniais, que aborda as questões de poder nas relações coloniais. Said trata principalmente da consolidação da hegemonia do colonizador europeu. Mostra os mecanismos de dominação e de construção de imagens dos povos colonizados – por viajantes, mercadores, cruzados, aventureiros e exploradores europeus, ao longo dos séculos – que têm pouco a ver com a cultura desses povos. São mecanismos que tentam justificar o poder do Ocidente em relação ao Oriente.

Para explicar as origens do "ocidentalismo", Buruma e Margalit iniciam a obra citando a conferência de Kyoto, em 1943, em que intelectuais e eruditos japoneses se encontraram para discutir como resistir à influência avassaladora da cultura ocidental. Havia desde literatos do grupo romântico até filósofos da escola budista/hegeliana de Kyoto. As discussões levadas a efeito ajudam a explicar as origens do ódio do Oriente ao Ocidente: a perda da identidade do colonizado ou dos povos mais fracos, que se tornam meros repetidores e escravos submissos.

A origem desse ódio está no colonialismo. A perda da identidade, os problemas que aparecem com as diferenças culturais estão ligados ao colonialismo, que ultrapassa as fronteiras geográficas, à medida que temos países que foram colonizados e hoje são colonizadores – como o Japão, que colonizou a Coreia, e a China, que colonizou o Tibet – e outros que, mesmo não tendo passado por esse processo, sofreram dominação econômica dos ingleses e política dos americanos. A colonização, segundo Stuart Hall, "é parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica, ou global, das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação". (HALL, 2003, p. 109).

A dominação econômica de alguns países, que romperam as suas fronteiras mercadológicas, resultou em um processo de globalização que arrasta civilizações inteiras numa onda de ocidentalização e destrói a cultura espiritual dos povos orientais. Para os povos orientais, a mente ocidental, "capaz de grande sucesso econômico, de promover o avanço tecnológico, não pode atingir as coisas mais elevadas da vida, pois lhe falta a espiritualidade e a compreensão do sofrimento humano". (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 77).

O ataque ao Ocidente é, entre outras coisas, portanto, um ataque à mente ocidental, retratada como "um tipo de idiotia mais elevada", "um sábio idiota (...) com um talento especial para cálculos aritméticos". (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 77). Para os orientais, a mente ocidental, é efetivamente capaz de grande sucesso econômico e de desenvolver e promover o avanço tecnológico, "mas não pode atingir as coisas mais elevadas da vida, uma vez que lhe falta espiritualidade e a compreensão do sofrimento humano". (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 77).



Buruma e Margalit contestam com firmeza esta afirmação: "Reduzir toda uma sociedade ou civilização a uma massa de parasitas sem alma, decadentes, ambiciosos, desenraizados, descrentes e insensíveis é uma forma de destruição intelectual." (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 16). Consideram, ainda, os autores que essa visão é extremamente reducionista e intransigente, pois "despe de sua humanidade os homens a que se refere". (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 16). Entendem que o preconceito faz parte da natureza humana, mas repudiam os que, em nome de uma "purificação", tratam os seres humanos, que não partilham seus valores e crenças, como menos que humanos (BURUMA; MARGALIT, 2006).

O ódio dirige-se principalmente aos americanos, pelo seu poderio militar e econômico; aos judeus, não só pela sua ligação com os americanos, mas também porque são, segundo os ocidentalistas, intermediários, fraudulentos e parasitas (PROUDHON, citado em BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 33); e aos europeus, especificamente àqueles (França e Inglaterra) que lançaram seus tentáculos colonizadores por várias regiões do mundo. Percebe-se, no entanto, que a raiva estende-se a toda a civilização ocidental.

Essa aversão não é nova: remonta à época das cruzadas, quando as diferenças religiosas se acentuaram, à invasão islâmica da Península Ibérica, com a expulsão definitiva dos muçulmanos pelos reis católicos Fernando e Isabel no final do século XVI e exacerba-se com as invasões coloniais nos séculos seguintes, que inspiram até hoje ressentimentos profundos. O imperialismo, tido aqui como uma política de expansão não só territorial, mas cultural e econômica, provoca um sentimento de raiva vulcânica que resulta no terrorismo. Como diz Sartre no prefácio de *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon: "É a hora do bumerangue, o terceiro tempo da violência: ela volta para nós, ela nos golpeia, e, como das outras vezes, não compreendemos que ela é nossa." (FANON, 2005, p. 37).

Com relação aos americanos, critica-se a nação poderosa e o apoio que deu e dá a ditaduras anticomunistas, a Israel, ao FMI. Além disso, o papel de "pai despótico" parece provocar reações de oposição a essa dominação.

Evidentemente o processo colonial não é novo e nem uma exclusividade dos ocidentais, pois os orientais também invadiram e dominaram. A diferença entre essas duas colonizações, a mais antiga e a colonização europeia da idade moderna, porém, segundo Bonnici:

(...) consiste no fato de esta não exigir apenas tributos, bens e riquezas dos países conquistados, mas a reestruturação das economias dos países colonizados de tal modo que o relacionamento entre o colonizador e o colonizado interferiu no intercâmbio de recursos materiais e humanos trocados entre ambos. (BONNICI, 2009, p. 21-22)



É sabido que o processo de globalização, que pode ser visto como uma colonização econômica na virada do século XX, parte sempre de um centro de poder e nem sempre beneficia a todas as comunidades. As promessas de riqueza e poder parecem favorecer apenas parte da população que se encontra no mundo ocidental. Isso provoca a resistência do povo colonizado, o que tem gerado revoltas, disputas por terra e tentativas de preservação da cultura a qualquer preço.

É evidente que a globalização trouxe troca e consequente apropriação de culturas, mas abriu ao colonizado possibilidades de resistência ao colonizador. Pode parecer contraditório, mas grande parte dos autores pós-coloniais, cuja literatura está basicamente fundada na resistência, encontra-se na metrópole colonial, na "Babilônia, mãe das prostitutas e das abominações da terra". (Ap. 17:5, citado em BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 22).

Esses autores, como Hamid (paquistanês), Salman Rushdie (indiano) e os próprios Bhabha, Spivak e Said, entre outros, vivem nas metrópoles, principalmente nos EUA, Londres e Canadá. Os teóricos trabalham nas grandes universidades americanas e, em sua maioria, escrevem e editam na língua do colonizador, que serve para o contradiscurso do colonizado. Seria o "terceiro espaço da enunciação" (BHABHA, 1998, p. 37), o "hibridismo", lugar onde acontece a diferença cultural, como dizem Ashcroft; Griffiths e Tiffins:

A natureza híbrida da cultura pós-colonial localiza a resistência nas práticas contradiscursivas implícitas na ambivalência colonial e subverte, assim, o próprio **suporte** sobre o qual se assentava o discurso imperialista e colonial. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFINS, citados em BONNICI, 2009, p. 31, ênfase acrescentada)

A subversão de parâmetros e o conflito de lealdades, que tortura o sujeito culturalmente híbrido, são abordados com maestria e conhecimento de causa pelo escritor paquistanês, Mohsin Hamid, no texto analisado neste artigo.

O FUNDAMENTALISTA RELUTANTE: O ADEUS AO PAI PROTETOR

Mohsin Hamid nasceu em Lahore, no Paquistão, em 1971. Estudou em Princeton e Harvard, trabalhou como consultor em Nova York por vários anos e, hoje, reside em Londres.

Na obra *O fundamentalista relutante*, expõe de forma visceral o sentimento do "estrangeiro" que habita o país do imperialista. Esse "estrangeiro"



submete-se à cultura dominante, alienando-se a ponto de se achar “filho da terra”. O autor utiliza, de maneira singular, uma estratégia de narração em que o narrador-personagem, Changez relata reminiscências da época em que vivera nos Estados Unidos a um narratário norte-americano, anônimo e silencioso, num café em Lahore, no Paquistão. No relato, o paquistanês revela o processo de desejo e repulsa pelo país americano, seu amor por Érica, uma americana de classe média, a alienação por que passou e o despertar, com o atentado às torres gêmeas, desse estado de letargia.

No prefácio do livro de Frantz Fanon *Os condenados da terra*, Sartre explicita bem o “indigenato de elite”:

(...) selecionavam-se adolescentes, marcavam-se em suas frentes, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, introduziam-lhes na boca mordanças sonoras, grandes palavras pastosas que colavam nos dentes... (FANON, 2005, p. 33)

Changez descreve esse convite sedutor quando conta ao americano o seu ingresso nas “fileiras da meritocracia” – jovens de todo o mundo sendo “peneirados”, avaliados, para que se chegasse aos melhores. De posse dos resultados, era só o “sistema pragmático e eficiente” dar vistos e bolsas de estudos e aguardar a contribuição deles para a sociedade que tão bem os acolheu.

Todo ano, no outono, Princeton levantava a barra da saia para os recrutadores empresariais que iam ao *campus* e – como vocês dizem nos Estados Unidos – dava-lhes uma pequena mostra de seu corpo. O corpo exibido por Princeton era bonito, é claro – jovem, eloquente e tão inteligente quanto se pode ser -, mas, mesmo em meio a toda essa beleza, eu sabia, na última série, que eu era algo especial. Era um seio perfeito, se o senhor quiser – moreno, suculento, aparentemente capaz de desafiar a gravidade -, e tinha a convicção de obter o emprego que quisesse. (HAMID, 2007, p. 8)

Os Estados Unidos, o pai preocupado, zeloso e protetor, parecem acolher aqueles que, em seus países, de alguma forma perderam essa “proteção”:

Por isso, meu avô não pôde arcar com o que fora possível para o pai dele, e meu pai não pôde arcar com o que fora viável para o pai *dele*, e, quando chegou a hora de me mandarem para a universidade, simplesmente não havia dinheiro. (HAMID, 2007, p. 13)



Mas o “pai protetor”, representado por Jim, o encarregado de contratação na firma *Underwood Samson*, faz questão de deixar isso claro, quando pergunta a Changez se ele recebia ajuda financeira e se os colegas sabiam disso. Ao final, diz: “Você tem fome, e, no meu manual, isso é bom.” (HAMID, 2007, p. 12). Com isso, o pai mostra a sua superioridade e prepara o subalterno para a submissão. Robins destaca esse processo:

Embora tenha se projetado como trans-histórico e transnacional, como a força transcendente e universalizadora da modernização e da modernidade, o capitalismo global é, na verdade, um processo de ocidentalização – a exportação das mercadorias, dos valores, das prioridades, das formas de vida ocidentais. Em um processo de desencontro cultural desigual, as populações “estrangeiras” têm sido compelidas a ser os sujeitos e os subalternos do império ocidental, ao mesmo tempo em que, de forma não menos importante, o Ocidente vê-se face a face com a cultura “alienígena” e “exótica” de seu “Outro”. A globalização, à medida que dissolve as barreiras da distância, torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso. (ROBINS, citado em HALL, 2011, p. 79)

Na literatura pós-colonial, percebe-se que os autores constroem personagens divididos, fragmentados, consequência da colonização. Os personagens, por vezes, se confundem com seus autores: Mohsin Hamid é paquistanês, estudou em Princeton e Harvard, e trabalhou muitos anos para uma empresa americana. Seu personagem, Changez, é paquistanês, estudou em Princeton, trabalhou para uma empresa americana e passa pelo “conflito entre a lealdade ao seu país de adoção, em que atingiu níveis invejáveis de sucesso profissional, e a lealdade à sua terra de origem”. (AZEVEDO, citada em SOUZA, 2010).

As ambiguidades do texto (*O fundamentalista relutante*) ilustram os conflitos identitários apontados por Stuart Hall (2001) como a grande crise da modernidade tardia. As identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade perderam a solidez e as fronteiras entre elas são menos definidas. Diante disso, ocorre-nos perguntar se é possível manter intactos nos dias que correm traços culturais distintivos, se existe um homem ocidental, ou um homem oriental que se possa dizer típico. (AZEVEDO, 2010, citada em SOUZA, 2010)



O sentimento de ser “o outro” acompanha toda a trajetória de Changez nos Estados Unidos, mesmo quando ele se sente americano, o que explica o conflito de identidades. Nos momentos em que está de terno, em meio aos companheiros, se sente mais americano e acha que ninguém notará a cor da sua pele, seus traços paquistaneses. Quando viaja para Manila, a trabalho, percebe que os filipinos olham com admiração para os colegas americanos,

(...) aceitando-os quase instintivamente como integrantes da classe superior do empresariado global – e eu também queria a minha cota de respeito. Assim, aprendi a dizer a executivos da idade de meu pai que “preciso disso *já*”; aprendi a furar filas, passando à frente de todos, com um sorriso extraterritorial; e aprendi a responder, quando me perguntavam de onde eu era, que era de Nova York. (HAMID, 2007, p. 63-64)

Em outros momentos, Changez fica desorientado, dividido: ao perceber o olhar de ódio que um motorista de ônibus filipino lança para a limusine de luxo, que conduz a ele e seus colegas, o americano a seu lado, loiro e de olhos azuis, parece-lhe um intruso naquele contexto. “Naquele momento”, diz, “senti-me muito mais próximo do motorista filipino que dele; tive a sensação de estar desempenhando um papel”. (HAMID, 2007, p. 66).

Mesmo no início de sua permanência nos EUA, quando ainda estudava em Princeton, Changez se constrangia com determinadas situações, como “a facilidade com que os colegas esbanjavam dinheiro”. (HAMID, 2007, p. 23). De fato, Buruma e Margalit destacam que “o Ocidente em geral, e a América em particular, provocam inveja e ressentimento mais em quem consome as suas imagens e seus bens do que em quem dificilmente imagina como é o Ocidente”. (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 21).

A premissa parece verdadeira quando se fica sabendo que um dos maiores ocidentalistas, Sayid Qtub, ativista egípcio, foi enviado aos EUA para estudar por dois anos e, a partir daí, passou a odiar os EUA. É o que acontece na ficção de Zadie Smith, *Dentes brancos*: o personagem Magid é enviado à terra ancestral para, segundo o pai, resgatar suas raízes. Paradoxalmente é o irmão gêmeo, Millat, que permanece em Londres, que vem a se tornar um radical – provavelmente porque sentiu mais de perto o preconceito do europeu contra o colonizado, de pele escura.

Não há, portanto, estranheza nessa relação, pois os escritores pós-colonialistas “apresentaram consciente e deliberadamente uma literatura da alteridade e da resistência a partir das experiências e da cultura autóctone”. (BONNICI, 2009, p. 50). É justamente essa experiência, vivida por Hamid, que lhe dá autoridade para subverter o cânone e produzir um texto ambivalente e ambíguo, permeado de ironias e de



dissimulação. "A cortesia dissimulada, portanto, dá ao colonizado maior agência e autonomia porque se apropria das estratégias ambivalentes do poder colonial." (BONNICI, 2009, p. 62).

Desde as primeiras palavras, o narrador-personagem parece tentar ajudar o americano a entender a cidade e a adaptar-se a ela. Gentilmente, oferece-se para tomar um chá com ele e vai falando da sua vida. Faz questão de dizer que percebeu a preocupação do americano com sua própria aparência de "terrorista", barbudo e soturno, temido pelos ocidentais. Changez também anuncia o que os orientais consideram ser as características dos americanos: loiro, olhos azuis, cabelo à escovinha, peito largo. Ambos são estereótipos de suas culturas, e, segundo Bonnici, "qualquer estereótipo é consequência de preconceito e outremização. Em se tratando da literatura dos colonizados, esse conceito é algo complexo e frequentemente ambíguo. A outremização inclui a identidade e a diferença". (BONNICI, 2009, p. 46).

Nesse conflito do dito e do não dito, há, no texto, determinadas palavras/expressões que estão em realce e parecem dar o tom da conversa, antecipando o que irá acontecer ao final. Na primeira página, as palavras *missão*, *tipo* e *postura* (HAMID, 2007, p. 5), entremeadas ao discurso, encobrem e ao mesmo tempo anunciam que Changez sabe quem é o americano. A partir daí desenrola-se uma conversa unilateral em que o narrador-personagem conta a sua história com aparente displicência, mas que mostra ao leitor, através do recurso da dissimulação, a extrema importância e reverberação de suas palavras. Segundo Bhabha, essa cortesia dissimulada é "a recusa nativa a satisfazer a demanda narrativa do colonizador". (BHABHA, 1998, p. 147).

Algumas palavras/expressões no texto vão também formando uma prolepse do desfecho da história, como "*acidente*" (HAMID, 2007, p. 41), "*finalidade*" (p. 75), "*com raiva*" (p. 73), "*somos os Estados Unidos (...) cuidado com nossa ira*" (p. 77), "*predatória*" (p. 96), "*envenenado*" (p. 14), "*cavaleiro sem cabeça*" (p. 160), "*importância*" (p. 88), "*as ruínas proclamam que a construção era bela*" (p. 135).

Em outras partes do texto, essas palavras/expressões em realce, entre narrador-personagem e narratário, adquirem novos significados, conforme o interlocutor ou a pessoa de quem se esteja falando. Se o assunto é a empresa ou seu mentor, Jim, as palavras são em sua maioria assertivas, indicando o modo americano, "pragmático e eficiente" (HAMID, 2007, p. 7): "*críticos*" (p. 10), "*Jornada nas estrelas*" (p. 15), "*orgulhoso*" (p. 36), "*Ases Indomáveis*" (p. 37), "*profissionalismo, eficiência*" (p. 38), "*Guerra nas Estrelas*" (p. 37), "*O Grande Gatsby*" (p. 43), "*força, chefe, concentre-se no essencial*" (p. 93), "*O Exterminador do futuro*" (p. 94), "*dever e honra*" (p. 108), "*tribo*" (p. 110), "*elegante*" (p. 150), "*fazia as coisas acontecerem*" (p. 140). Quando o narrador-personagem fala de Érica ou da AmÉrica, suas palavras são geralmente gentis ou emocionais, como "*realiza*" (p. 20), "*esta é a realização de um sonho*" (p. 6), "*esperança*" (p.108), "*nostalgia, saudade, magnetismo*" (p. 24), "*neste belo campus, tenho acesso a professores que são titãs*" (p. 7). E é isso que Changez sente pela AmÉrica, como se fosse a realização de um sonho. Sua paixão por Érica se confunde com



o amor pela América, que o autor insiste em registrar como AmÉrica, o que reforça esse sentimento.

Changez se apaixona intensamente por Érica, mas não é correspondido, pois ela só pensa no noivo, que morreu de leucemia, e vive em função dele. Ao final de sua permanência nos Estados Unidos, Changez ainda insiste em procurar a amada, mas ela desaparece da clínica onde está internada, dando a impressão de que se suicidou, pois suas roupas foram encontradas próximo a um penhasco. A trajetória de Changez nos quatro anos em que fica nos EUA é permeada de conflitos identitários, de aproximações e afastamentos dessa AmÉrica, até o incidente das torres gêmeas, que parece acordá-lo da letargia em que vive.

Changez conta que estava em Manila, na época, e, quando viu a notícia pela televisão, sorriu. Confessa ao americano que o fez com profundo sentimento de perplexidade.

Naquele momento, porém, meus pensamentos não se voltaram para as vítimas do ataque – a morte na televisão tem o poder máximo de me comover quando é fictícia, e quando acontece com personagens com os quais estabeleci uma relação ao longo de múltiplos episódios. Não, eu fui apanhado no simbolismo daquilo tudo, no fato de alguém ter posto os Estados Unidos de joelhos de maneira tão visível. (HAMID, 2007, p. 70-71)

Buruma e Margalit enfatizam a impressão de irrealidade que tomou conta dos espectadores de canais de notícias em todo o mundo quando afirmam:

Por ao menos alguns segundos, a impressão de irrealidade tomou muitas pessoas quando sintonizaram seus televisores. Fingir que não era real foi uma forma conveniente de se distanciar daquele horror. (...). A destruição das torres – símbolos do poder e da riqueza dos Estados Unidos; símbolos do domínio capitalista, imperialista e global; símbolos da cidade de Nova York, nossa Babilônia contemporânea; símbolos de tudo o que as pessoas a um só tempo desejam e odeiam na América –, a destruição de tudo isso, em menos de duas horas, deu a algumas pessoas, não apenas na China, o sentimento de profunda satisfação. (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 20-21)



A ideia de uma cidade pecaminosa existe desde que os homens começaram a construir cidades, associadas ao comércio, ao desejo e ao prazer, ao acúmulo de riquezas e ao conhecimento.

Changez tem sentimentos ambíguos em relação a Nova Iorque, pois sua mudança para lá "foi como uma volta para casa". (HAMID, 2007, p. 35). "Então por que uma parte de mim desejava ver os Estados Unidos machucados?" (HAMID, 2007, p. 72). Mais uma vez as palavras em realce, quando Changez fala de si mesmo, mostram o personagem em conflito de identidades: "*persona*" (HAMID, 2007, p. 14; p. 100), "*saciado e envergonhado*" (p. 14), "*possuído*" (p. 99).

Ainda sobre o ataque às torres gêmeas, o narrador-personagem diz ao americano:

Como sociedade vocês não se dispunham a refletir sobre a dor comum que os unia àqueles que os tinham atacado. Vocês se retraíram em mitos sobre sua diferença, em suposições sobre sua superioridade. (...). Essa América tinha que ser detida, a bem não apenas do resto da humanidade, mas também de vocês mesmos. (HAMID, 2007, p. 156)

Na sua viagem a Lahore, Changez procura "exorcizar a indesejável sensibilidade" (HAMID, 2007, p. 118) para enxergar defeitos na casa materna e reencontra seu espaço. Nos dias em que fica lá, começam a surgir problemas entre a Índia e o Paquistão. Cada vez mais Changez percebe que, apesar de o Paquistão ter ajudado os EUA no Afeganistão, não teria a ajuda deles no conflito com a Índia.

É a partir desse momento que Changez chega à segunda fase, nas palavras de Frantz Fanon, quando o intelectual colonizado começa a se lembrar da infância, da sua casa, tem "experiências de morte e sente náuseas. Vomita-se a si mesmo, mas já, por trás, começa a nascer o riso!" (FANON, 2005, p. 256).

Quando retorna aos EUA, já assumiu a barba e a leva como um símbolo da sua identidade. Causa estranheza nos colegas do trabalho, mas não se importa. Passa os dias pesquisando na internet sobre a iminente guerra entre a Índia e o Paquistão. Procura por Érica, mas a encontra distante, internada em um sanatório. Sente que, para ela, faz parte do passado. E é com esse sentimento de perda que Changez viaja para o Chile, na sua última missão de trabalho, antes de retornar à terra natal. É quando *afasta o véu* e rompe com a relação romântica com a América. Abandona o templo enaltecido (a empresa) e o "pai despótico".

Buruma e Margalit reconhecem que o movimento revolucionário islamita não existiria sem o severo secularismo do Xá Reza Pahlevi; os experimentos fracassados do socialismo estatal no Egito, na Síria e na Argélia; os ecos da Revolução



Francesa; a Itália de Mussolini; a Alemanha nazista; a União Soviética; o apoio e o encorajamento de regimes seculares (Síria, Egito e Iraque) aos revolucionários islâmicos; e os processos de colonização capitaneados principalmente pela Inglaterra e França. (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 142-143). Os autores afirmam ainda que o ocidentalismo surgiu na verdade no próprio Ocidente. “Uma de nossas teses é justamente que o ocidentalismo – como o capitalismo, o marxismo, e tantos outros ‘ismos’ – nasceu na Europa, antes de se transferir para outras partes do mundo.” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 12).

Changez sente essa intromissão americana quando vê as notícias sobre o Paquistão:

Perguntei-me como os Estados Unidos conseguiam criar tamanha confusão no mundo – orquestrando uma guerra inteira no Afeganistão, digamos, e legitimando por seus atos a invasão de Estados mais fracos por outros mais poderosos, como a Índia propunha fazer com o Paquistão naquele momento – com tão poucas consequências perceptíveis em casa. (HAMID, 2007, p. 124)

CONCLUSÃO

A construção de uma nação poderosa suscita ao mesmo tempo ódio e inveja, desejo do dominado de poder dominar. Aliado a isso, o colonizador assume a figura do “pai despótico” – ao mesmo tempo em que cuida, exige.

São muitos os que compartilham o ódio pela cultura ocidental. No entanto, não há um mesmo ideário entre eles, pois intelectuais marxistas, chauvinistas conservadores, radicais islâmicos, literatos românticos e nacionalistas ficam lado a lado quando se trata de sua visão do Ocidente. Pode parecer um paradoxo que intelectuais marxistas e islamitas compartilhem essa aversão, mas Buruma e Margalit explicam que os islamitas, independentemente de suas crenças, foram fortemente influenciados pelo marxismo, uma rota alternativa, por ser “igualitário e inquestionavelmente moderno. Veio do Ocidente e, como o cristianismo, tem apelos universais”. (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 44).

Em todos esses conflitos, há um componente que o racionalismo ocidental não tem: o fanatismo religioso e o autossacrifício. A “pureza da morte” que os soldados kamikazes procuravam ou a “morte em nome de Deus” dos guerreiros muçulmanos não encontra guarida no materialismo ocidental, que privilegia o individual em detrimento do coletivo.



Changez assume esse comportamento e encara o perigo sem medo: "(...) desde então tenho me sentido como um Kurtz à espera de Marlowe³." (HAMID, 2007, p. 170). E continua: "(...) terei de enfrentar meu destino quando ele me confrontar e, enquanto isso, devo prosseguir sem pânico" (p. 170).

Buruma e Margalit concluem com uma série de premissas, tais como: o Ocidente não está em guerra contra o Islã; o mundo islâmico está em guerra contra ele mesmo; deve-se evitar a paralisia da culpa colonialista; a religião deve ser uma força para o bem; o ocidentalismo se torna perigoso quando se atrela ao poder político; não devemos enfrentar o fogo com fogo; não podemos permitir o fechamento de nossas sociedades como uma forma de defesa contra aqueles que se fecharam (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 146-149).

Nada é tão fácil e tão simples – a possibilidade de aniquilamento do "outro" tem várias formas e máscaras. Lévi-Strauss aponta duas estratégias para o enfrentamento da alteridade do outro:

(...) antropeômica – "vomitar" cuspir os outros, vistos como incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social e todas as variedades de *comercium*, comensalidade e *connubium* (encarceramento), deportação, assassinato ou separação espacial, guetos urbanos, acesso seletivo a espaços; antropofágica – "desalienação" de substâncias alheias: ingerir, devorar corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem. Assumiu várias formas, como cruzadas culturais, guerra declarada contra costumes locais, cultos, dialetos e outros "preconceitos" e "superstições". (LÉVI-STRAUSS, citado em BAUMAN, 2001, p. 118)

A obra *Ocidentalismo*, editada em 2004, de Ian Buruma e Avishait Margalit, bem menos conhecida, faz contraponto com o livro *Orientalismo*, de Edward Said, publicado em 1978, uma espécie de bíblia dos relacionamentos entre o Ocidente e o Oriente. Said, na obra, menciona três definições de orientalismo: a acadêmica, segundo a qual "quem ensina, escreve ou pesquisa sobre o Oriente (...) nos seus aspectos específicos ou gerais é um orientalista" (SAID, 2001, p. 28); a mais geral, que afirma: "O orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o 'Oriente' e (na maior parte do tempo) o 'Ocidente'" (SAID, 2001, p. 29); enfim, a definição mais histórica que se coloca em destaque:

³ Personagens da obra de Joseph Conrad, *O coração das trevas*.



Instituição autorizada a lidar com o “Oriente” – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 2001, p. 29)

É contra essa autoridade que Changez se rebela e passa para o que Fanon denomina terceira fase, “o combate”. “O colonizado, depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do povo, ele se transforma em despertador do povo.” (FANON, 2005, p. 256).

Hamid, o autor, lança uma literatura de combate. Changez, o personagem, abandona o “pai despótico” e perde o grande amor. Como professor universitário, diz ao americano que adotou como missão “defender a ideia de que meu país se desvinculasse do seu”. (HAMID, 2007, p. 166). Numa entrevista a redes internacionais de televisão, Changez afirma: “Nenhum país inflige a morte com tanta facilidade aos habitantes de outras nações, nem amedronta tantas pessoas em locais tão distantes quanto os Estados Unidos.” (HAMID, 2007, p. 170).

Conforme se aproxima o clímax, o narrador-personagem torna mais agressiva, clara e violenta a sua estratégia de ataque contra o americano. Afirma abertamente a sua opinião sobre os conflitos:

Um traço comum parecia unir esses conflitos, a saber, a promoção do conceito de interesses norte-americanos formulado por uma pequena panelinha, sob o disfarce da luta contra o terrorismo – o qual foi definido como referindo-se apenas ao assassinato organizado e politicamente motivado de civis por assassinos que não usassem uniformes militares. Reconheci que, se era para ser esta a prioridade mais importante de nossa espécie, a vida daqueles de nós que viviam em terras também habitadas por esses assassinos *não* tinha nenhum sentido, a não ser como danos colaterais. (HAMID, 2007, p. 166)

Bauman explicita muito claramente essa atitude quando observa:

Também é importante que os assassinatos sejam cometidos abertamente, à luz do dia e à vista de todos, que existam testemunhas do crime que conheçam os assassinos pelo nome – de modo que a evasão e a impunidade deixem de ser uma opção viável e a comunidade nascida do crime iniciático permaneça como único refúgio para os assassinos. (BAUMAN, 2001, p. 225)



Tanto Said quanto Buruma e Margalit tentam desconstruir o binarismo Oriente/Ocidente, mas seus textos deixam vir à tona alguns paradoxos, que acabam por polarizar mais uma vez a questão entre vítimas e opressores. É o que demonstra Hamid no desfecho do livro, num final surpreendente.

Dizendo-se adepto da não violência, Changez explica ao americano que considera “o derramamento de sangue abominável, a não ser em legítima defesa”. (HAMID, 2007, p. 169). “Sou um simples professor universitário, nem mais nem menos” (p. 169). Essa resistência, como cita Bonnici, é “a resistência sem violência, sutil e discursiva, chamada ‘transformação’, difícil de combater ou eliminar, a qual desconstrói o poder colonial”. (BONNICI, 2009, p. 53). “A transformação, portanto, consiste numa série de estratégias, comuns, diárias e sem trégua, usadas por pessoas comuns para resistir à invasão cultural do colonizador” (p. 53). Justamente por ser “difícil de combater ou eliminar” (p. 53), a resistência de Changez incomoda e faz com que seus companheiros o alertem sobre a possibilidade de um emissário americano aparecer para “intimidá-lo ou coisa pior”. (HAMID, 2007, p. 170). O desfecho mostra um Changez mudado, fragmentado, mas consciente do seu papel e do seu lugar no mundo:

Nem sempre é possível restabelecemos nossas fronteiras, depois que um relacionamento as embota e as torna permeáveis: por mais que tentemos, não conseguimos reconstituir-nos como seres autônomos que antes imaginávamos ser. Algo de nós fica de fora, e algo de fora passa a habitar dentro de nós. (HAMID, 2007, p. 162)

O suspense atinge níveis críticos, na voz do narrador, que descreve as reações de animal encurralado do americano silencioso. Já não há mais tempo nem espaço para escapar. Changez e o americano estão frente a frente, separados por um brilho metálico.

Mohsin Hamid apenas insinua o *denouement*, o amarrar dos últimos fios da trama, deixado em aberto como imagem poética da aparente impossibilidade de conciliar divisões amargas e profundas entre culturas, crenças e lealdades.



REFERÊNCIAS

AZEVEDO, M. M. de. Lealdades divididas e códigos de conduta em oposição em *O fundamentalista relutante*, de Mohsin Hamid. In: SOUZA, C. R. (Org.). *Criação e conflito*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, T. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: _____. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.

BURUMA, I.; MARGALIT, A. *Ocidentalismo*. Tradução de Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FANON, F. *Os condenados da terra*. v. 2. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2010. (Coleção Cultura)

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed., 1. reimp. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HAMID, M. *O fundamentalista relutante*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como visão do Ocidente*. Tradução de Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SMITH, Z. *Dentes brancos*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DO LIVRO *ARDENTE PACIÊNCIA*, DE ANTÔNIO SKÁRMETA, PARA O FILME *O CARTEIRO E O POETA*, DE MICHAEL RADFORD¹

Angela de Fátima Taline de Souza²

RESUMO: Este artigo propõe uma análise da transposição midiática de algumas cenas do livro *Ardente paciência*, de Antônio Skármeta, para o filme *O carteiro e o poeta*, dirigido por Michael Radford, demonstrando um dos possíveis olhares sobre a referência intermediária das cenas escolhidas. Para esta análise usaremos o embasamento de Irina Rajewsky, Chris Rodrigues e Jacques Aumont. Escolhemos três momentos do filme, que vão além do romance e dão maior ênfase poética e dramaticidade à cena: a abertura do filme, a cena do questionamento do que é metáfora e do que é ser poeta, e a cena da praia, na qual Mário consegue entender o que são as metáforas.

Palavras-chave: Transposição midiática. Cinema. Literatura.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of mediatic transposition of some scenes from the book *Ardente paciência*, written by Antônio Skármeta, to the movie *The Postman*, directed by Michael Radford, which show one possible interpretation of intermediatic reference. For this analysis we will use the theoretical framework of Irina Rajewsky, Chris Rodrigues and Jacques Aumont. We chose three moments from the movie that go beyond the novel and give more poetic and dramatic emphasis to each scene: the opening scene,, the scene in which the definition of a metaphor is brought up as well as the enquiry into what it is to be a poet, and the scene at the beach, when Mário is able to grasp what metaphors are.

Key-words: Mediatic transposition. Cinema. Literature.

¹ Artigo recebido em 08 de outubro de 2012 e aceito em 30 de novembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: profangela@gmail.com



INTRODUÇÃO

*Existe apenas uma razão para um produtor
produzir um filme, ou um roteirista escrever um roteiro, um ator
interpretar um papel ou um diretor dirigir um filme: mexer com as
emoções da plateia.*

(Jack Lemmon)

Em 1895 projetavam-se para o grande público os primeiros fotogramas de *A saída dos operários da fábrica Lumière*. A partir deste momento criou-se nas pessoas a necessidade e vontade, a fome e a sede de recriar o passado, de reinventar o presente e visualizar o futuro. Sob diferentes olhares e sensações, iniciava-se o cinema. Cinema nada mais é do que imagens fotográficas em movimento, mas as imagens por si só não são suficientes para contar-nos uma história, precisa-se de diegese, personagens, som, iluminação, roteiro, planos, takes, cenas, cronogramas, decupagem, montagem e uma infinidade de outros elementos para tornar tudo o que vemos na tela algo mágico e encantador.

O romance *Ardiente paciência*, de Antônio Skármeta, foi publicado em 1987, tem como pano de fundo uma ilha no Chile, chamada Ilha Negra, e retrata momentos do país de 1969 a 1973. Tem como personagens principais Mário Jiménez, de 17 anos, o poeta Pablo Neruda e Beatriz Gonzáles, a amada de Mário. Em 1994 Michael Radford, diretor, e Massimo Troisi, roteirista, lançam o filme *Il Postino*, ou *O carteiro e o poeta*³, tendo também a mesma diegese do romance. Três momentos da diegese fílmica e narrativa foram escolhidas para serem abordados neste estudo: a cena inicial do filme/livro, a cena em que Mário questiona o que são metáforas e o que é ser poeta, e a cena na qual o personagem Mário descobre o que são metáforas.

O SENTIMENTO VISTO POR MEIO DOS PLANOS

A primeira cena a ser estudada é a de abertura de *O carteiro e o poeta*. Mário aparece em um plano detalhe (*cut up*)⁴, focalizando apenas as mãos do protagonista segurando um cartão postal. Há pouca luz no ambiente, deixando as mãos

³ Título utilizado no Brasil e em Portugal para o filme.

⁴ Todo o vocabulário relativo a planos de filmagem usado neste artigo tem como base o livro: RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.



escuras, como se estivessem sujas. Seguem-se dez segundos neste plano. Depois a câmera coloca em *cut up* o rosto de Mário, com um semblante triste e contemplativo, até mesmo apático, doente. Novamente há uma mudança de plano: abre-se para um plano geral fechado (PGF), para mostrar a ação do ator em relação ao espaço da cena, o quarto do personagem - pequeno, escuro, com poucos objetos, uma janela pequena e aberta e um lampião que quase não tem força para iluminar. É interessante perceber que, nesses três primeiros planos, foram gastos 10 segundos de filmagem, dando importância a estas pequenas características: solidão, escuridão, melancolia, e a imagem do personagem absorto em pensamentos (ver figuras 1 e 2).



Figura 1 – Mãos de Mário⁵. (RADFORD, 1994)



Figura 2 – Quarto de Mário. (RADFORD, 1994)

⁵ Todos os fotogramas apresentados neste artigo foram retirados pela autora.



Até este momento, Mário está em profundo silêncio, apenas contemplando a solidão e melancolia daquele momento. Ele ouve o barulho dos pescadores chegando à enseada, vai até a janela, e a filmagem abre-se com um plano *plongée*, para se dar a ideia do que Mário vê. A imagem vai se afastando, e um plano de conjunto aberto situa os espectadores do local da diegese. A próxima cena é de Mário e seu pai, praticamente toda filmada em primeiro plano, ou plano próximo (PP), para dar maior ênfase a características dos atores. Percebe-se, nesta cena, que Mário fala, explica, mostra ao pai o cartão postal, mas o pai permanece quieto, fora da tentativa de conversa iniciada por Mário (ver figura 3).



Figura 3 – Mário e o pai. (RADFORD, 1994)

O pai apenas interrompe o monólogo do filho, para dizer que este precisa arrumar um emprego, se não for no barco que seja em qualquer outra coisa. O trecho final da cena dá-se com um plano de situação (*stablishing shots*) da ilha, que mostra Mário pegando a bicicleta e saindo. Toda essa parte introdutória do filme, em que conhecemos Mário e um dos espaços cênicos, faz-se em cinco minutos e no mínimo em 08 planos diferentes, todos dando a ideia de solidão, tristeza, falta de comunicação e compreensão.

A narrativa de Antonio Skármeta inicia situando o leitor no ano de início da narrativa, “junho de 1969” (SKÁRMETA, 1987, p. 11), apresenta o protagonista, mostra quantas problemáticas devem ser resolvidas e também expõe a ideia de trabalho: “(...) dois motivos tão felizes quanto triviais, levaram Mário Jiménez a mudar de ofício” (p. 11). O pai do protagonista é apresentado como um homem que “encerrava um olhar acusador” (p. 12). Mário por sua vez é um adolescente, fascinado pelo cinema, e pelas aventuras idílicas apresentadas nas matinês de San Antonio. Em um desses dias de “vagabundeio desconsolado” (p. 12) o personagem descobre o aviso na janela da agência do correio, entra e se candidata à vaga. É interessante perceber que, quando o personagem descobre que há apenas um recebedor de correspondências e esse é Pablo Neruda, automaticamente, apresenta-se disposto e feliz.



Em ambas as mídias Mário e o pai têm uma relação silenciosa, o filho não é adepto às lidas da pesca e finge enormes resfriados ao pai. No que se refere às diferenças, na narrativa de Skármeta o personagem é um adolescente, preocupado com namoros, mulheres, coisas de menino; já na produção de Radford, Mário é um rapaz de aparência triste, apática, uma alma suplicando por algo novo, que o tire do marasmo e da mesmice. Essa diferença e as particularidades semelhantes na primeira cena/capítulo nos levam a questão intermediária, porque é “através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediário, que uma mídia é compreendida, ao dizer isso parte da afirmação de que a intermedialidade é encontrada em qualquer processo de produção cultural” (RAJEWSKY, 2005, p. 06), ou seja, a transposição midiática presente na interação dessas duas obras nos mostra uma pluralidade de interpretações, uma multimídia sobre o discurso, um “efeito guarda-chuva”, como afirma Irina Rajewsky, possibilitando inúmeras leituras no contexto literário e cinematográfico, como percebido entre Skármeta e Radford.

Sendo assim, o cinema por sua vez se distingue da mídia escrita, pelo poder excepcional que lhe advém do fato de que sua linguagem é a imagem do cotidiano, segundo Jacques Aumont:

(...) multiplicando o sentido humano da expressão pela imagem, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a “representação” da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento (AUMONT, 2011, p. 159)

Ou seja, é por meio da imagem do pai (José Jiménez) e do filho (Mário Jiménez), produzida por Radford, que se multiplicam os sentidos e as sensações de vazio e desolação, tristeza e consternação, apresentados na relação pai e filho, criando uma instauração estética perfeita para o momento de abstração e monólogo da primeira cena do filme. Em contrapartida, há, em Skármeta, na primeira cena, um adolescente com um sentimento de liberdade pungente e uma necessidade de “íntimas paixões”. (SKÁRMETA, 1987, p. 11).

A segunda cena escolhida é a que Mário pergunta a Neruda o que são metáforas e qual é o significado de um poema. A cena inicia-se aos vinte e um minutos e seis segundos, mostra Mário ao portão e Neruda sentado na área da casa. Há um plano de conjunto fechado, que enquadra os dois atores com a mesma função dramática. A câmera faz um *close* (CL) de Mário ao portão em total silêncio. Há um plano inteiro (PI) de Neruda sentado escrevendo, que chama o carteiro, novamente este fica em *close* e depois a câmera abre a imagem para um plano inteiro. Após receber as cartas, o poeta



pergunta ao rapaz por que ele está parado (ver figura 4). Mário responde com uma metáfora, o poeta replica e o rapaz treplica as respostas com metáforas do livro *Odes elementares*, de Pablo Neruda. Quando Neruda diz que não irá responder a metáforas o dia todo, Mário então o questiona sobre o que são metáforas (ver figura 5).



Figura 4 – Mário e Neruda. (RADFORD, 1994)



Figura 5 – Mário e Neruda. (RADFORD, 1994)



Inicia-se uma sequência com várias cenas dos atores em *close* (CL), para demonstrar a felicidade de Neruda ao perceber a ingenuidade e o desejo de aprender de Mário. Este, por sua vez, demonstra toda a sua simplicidade e angústia de não compreender por completo as palavras do poema. Tais sentimentos permeiam a alma do protagonista, e o transformam, impulsionando-o a querer compreender e saber sempre mais sobre esse mundo novo que se apresenta, o mundo da poesia e do encantamento pelas palavras. Mário se identifica com versos do poema, com indagações feitas pela poética de Neruda, que suscita nesse novo leitor sensações, emoções e sinestésias. Essas sensações e impressões de realidade, segundo Jacques Aumont, “mostram pelo próprio vocabulário, a dificuldade da questão, (...) a problemática da função da realidade, a expectativa do espectador” (AUMONT, 2002, p. 113-114), ou, melhor dizendo, a imagem propõe ao espectador o invólucro sinestésico das sensações vividas por Mário, e a dificuldade de compreender o novo que lhe estava sendo apresentado: o diferente mundo da poesia, que, por meio de metáforas, abria-se diante dos olhos do protagonista, trazendo a este outra visão de realidade e desenvolvendo a expectativa e o anseio de compreender o mundo novo que se apresentava.

O DESABROCHAR DAS EMOÇÕES POR MEIO DAS METÁFORAS

No livro é o terceiro capítulo que retrata a cena tanto do questionamento do que são metáforas, quanto do entendimento de Mário do que elas são. Há, nessa cena, um grande diálogo entre o poeta e o jovem carteiro. O trecho que se segue também aparece na diegese fílmica:

- Você fica aí parado como um poste. (...).
- Cravado como uma lança?
- Não, quieto como uma torre de xadrez.
- Mais tranquilo que um gato de porcelana? (...).
- Mário Jiménez, afora as Odes Elementares tenho livros muito melhores. É indigno que você fique me submetendo a todo tipo de comparações e metáforas.
- Como é, dom Pablo?!
- Metáforas, homem!
- Que são essas coisas? (SKÁRMETA, 1987, p. 21)



Neruda explica a Mário o que são as metáforas, dá alguns exemplos, Mário diz que gostaria de ser poeta, para dizer o que quisesse, ambas as mídias assemelham-se neste momento, pois Mário sente a necessidade de dizer o que pensa, sonha que a poesia possa libertá-lo das amarras da sociedade na qual está inserido, coloca-se a pensar nos ensinamentos de Neruda. O poeta se encanta com o desejo pungente no jovem e mais uma vez mostra-lhe o que são metáforas (ver figura 6).

Aqui na Ilha, o mar, e quanto mar. Sai de si mesmo a cada momento. Diz que sim, que não, que não. Diz que sim, em azul, em espuma, em galope. Diz que não, que não. Não pode sossegar. Me chamo mar, repete se atirando contra uma pedra sem convencê-la. E então, com **sete línguas verdes**, de **sete tigres verdes**, de **sete cães verdes**, de **sete mares verdes**, percorre-a, beija-a, umedece-a e golpeia-se o peito repetindo seu nome. (SKÁRMETA, 1987, p. 23, ênfase acrescentada)



Figura 6 – Mário e Neruda na praia. (RADFORD, 1994)

Neste momento Mário percebe e sente o significado das metáforas. E, neste poema apresentado por Neruda, tanto na narrativa quanto na diegese fílmica, há um grande número de significados para o desenrolar das narrativas fílmica e literária. O



número sete⁶ é considerado um número sagrado, que representa um ciclo completo. O tigre representa simbolicamente a força, a luz interior ou o reaparecimento da luz e da vida. O cão simboliza a fidelidade. O mar traz a simbologia da energia vital inesgotável, o inconsciente. E, por fim, a cor verde, que é a representação do desabrochar da primavera, a salvação, cor da renovação anual, da esperança. Todo esse emaranhado de significados, tricotado paulatinamente na diegese fílmica e na narrativa literária, funciona como uma prolepse da transformação que o personagem Mário irá concretizar ao longo da história: a força para conquistar seus desejos, a energia, a fidelidade a Beatriz, o desabrochar para o amor, a poesia e a política. Há uma renovação através do filho e um ciclo completo, demonstrado com casamento, procriação, nascimento e morte.

Toda essa cena do poema, no filme, é feita na praia, ao som do mar, com CL dos personagens, para evidenciar as sensações postas na declamação e recepção do falado: "O close-up transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático." (XAVIER, 1983, p. 35). Fica perceptível ao espectador a maresia, o ir e vir das palavras juntamente com as ondas, como um barco perdido entre as palavras. Nesse trecho do filme, há uma interação muito grande do espaço fílmico com o roteiro literário, permitindo intensa relação entre o mar, os personagens do carteiro, do poeta e a poesia. Todos os elementos simbólicos do poema são personificados no personagem de Mário.

Com todas essas sensações e descobertas o amadurecimento poético do personagem Mário e o desabrochar da sensibilidade são apresentados quase ao final da narrativa fílmica e literária. Com o gravador de Neruda:

"(...) gravou o movimento do mar com a mania de um filatelista. (...) a bicada da gaivota". (...) lúbricas abelhas nos momentos em que tinham orgasmos de sol contra suas trompas franzidas sobre o cálice de margaridas costeiras, enquanto os cachorros vagabundos ladravam para os meteoritos que caíam como festa de Ano-Novo no Pacífico, enquanto as campainhas do terraço de Neruda eram acionadas manualmente ou muito caprichosamente orquestradas pelo vento, enquanto o gemido da sereia do farol se expandia e contraía, evocando a tristeza de um barco fantasma na névoa de alto-mar, enquanto um pequeno coração era detectado primeiro pelo tímpano de Mário e em seguida pelo cassete no ventre de Beatriz Gonzáles. (SKÁRMETA, 1987, p. 90-91)

⁶ Todos os significados dos símbolos são do *Dicionário de símbolos*, conforme referências, e apresentam grifo no original.



Mário demonstra que o processo de aprendizagem poética aconteceu. O cuidado em escolher detalhes da ilha e sons que remetessem a esses caprichosos pormenores, metáforas ditas e pensadas, faz do protagonista um poeta. Através da eloquência perceptivamente sonora, o jovem se funde com o ambiente para através do som, representar a poesia interna. Após a compreensão das sensações provocadas pela poesia, depois do entendimento e da utilização de metáforas, o carteiro começa a ter outra percepção de vida, de mundo, expõe seus sentimentos e até mesmo politiza-se. A poesia age então dentro das narrativas como um agente transformador do personagem.

CONCLUSÃO

A adaptação fílmica do romance de Antônio Skármeta é recebida pelo espectador de modos diferentes, devido à bagagem cultural distinta, formada por conhecimentos que envolvem política e contexto histórico e são essas nuances que constituem a relação entre obra literária e adaptação cinematográfica. Segundo Thomas Bonnici e Lúcia Zolin, “qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levadas em conta, tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas, e a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar”. (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 370). Portanto, diante da imagem cinematográfica produzida por Radford, em *O carteiro e o poeta*, ocorre a famosa “impressão de realidade”. Isso se deve ao que ela reproduz e a como reproduz, pois nos mostra aquilo que queremos ver, transforma em realidade os personagens lidos, dá rosto, voz, atitudes ao protagonista, ao herói, ao vilão da história. A profundidade e o movimento no mundo do cinema chegam até o espectador como uma mistura de fato e símbolo. O espectador aceita a profundidade, o movimento e o tempo da narrativa como se fossem reais; envolve-se, deixa-se convencer, torna-se um elemento iludido voluntariamente. O cinema assume uma função privilegiada. O mundo exterior, tão conhecido, perde-se, libertando-se de espaço, tempo e causalidade, revestindo-se das formas de nossa consciência, graças aos recursos cinematográficos:

(...) vimos que o cinema nos dá o mundo plástico e dinâmico, mas que a profundidade e o movimento, ao contrário do que acontece no palco, não são reais. Vemos agora que existe outro aspecto do cinema em que a realidade da ação carece de independência objetiva porque se curva à atividade subjetiva da atenção. Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto se ajusta, eliminando-se o que não interessa (...). É como se o mundo exterior fosse urdido



dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias obedecesse aos atos de nossa atenção. (XAVIER, 1983, p. 35)

Os filmes podem estabelecer uma relação com os textos literários em vários graus de intensidade, uns maiores, outros menores, alguns são extremamente fiéis ao texto, e outros transformam o texto base em uma vaga lembrança. Michael Radford e Massimo Troisi provaram que, em *O carteiro e o poeta*, foi possível fazer algo muito próximo ao texto de Antônio Skármeta, apresentando os personagens, o espaço cênico da narrativa com um toque de som, musicalidade, luz e poesia, fazendo com que o leitor/espectador possa olhar através de páginas/planos e verificar a expressão artística na narrativa literária e fílmica, de modo a vivenciar as sensações provocadas por ambas as mídias.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A estética do filme*. 9. ed. São Paulo: Papyrus, 2005.

BONNICI, T.; ZOLIN L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

O CARTEIRO E O POETA. IL POSTINO. Direção de Michael Radford. Bélgica/França/Itália: Buena Vista Pictures, 1994. 1 DVD (108 min), color.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução não publicada de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço L. Reis. In: DESPOIX, P.; SPIELMANN, Y. (Eds.). *Remédier. Intermédialités/ Intermedialities*, n. 6, 2005.

RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SKÁRMETA, A. *Ardente paciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



A INTERMIDIALIDADE DE *GÊNESIS* COM *L'ANIMATEUR*, DE NICK HILLIGOSS¹

Mônica Almeida Runfe²

Brunilda Tempel Reichmann, PhD³

RESUMO: Este artigo, ao usar conceitos propostos por Gérard Genette, Irina Rajewsky e outros teóricos da intermedialidade, lança um olhar sobre obras que reescrevem a narrativa bíblica da criação de Adão e Eva para a linguagem visual. Para tanto voltamos primeiro para o desenho animado *L'Animateur*, de Nick Hilligoss, do século XXI, e depois para o afresco renascentista *A criação de Adão*, de Michelangelo. *L'Animateur* (2007) é um curta-metragem que trabalha a narrativa bíblica dentro do espírito de banalização do sagrado da pós-modernidade. Classificado como *stop motion animation* pelas técnicas de criação, a adaptação contemporânea estabelece uma relação entre o texto bíblico e as reescrituras visuais do mesmo, possibilitando assim um diálogo intermediário entre eles.

Palavras-chave: Texto. Narrativa verbal. Imagem. Narrativa visual.

ABSTRACT: This paper, using concepts by Gérard Genette, Irina Rajewsky and other writers about intermediality, reflects about works which rewrite the biblical narrative of the creation of Adam and Eve into visual language. In order to ponder about these creations, we look first at the contemporary animation *L'Animateur*, by Nick Hilligoss, and then at the Renaissance *fresco The creation of Adam*, by Michelangelo. *L'Animateur* (2007) is a short film sequence which rewrites the biblical narrative in the post-modern spirit of banality of the sacred. Classified as *stop motion animation*, by the techniques of creation, the adaptation establishes a relationship among the biblical text and other visual rewritings of it, enabling an intermedial dialogue among them.

Keywords: Text. Verbal narrative. Image. Visual narrative.

¹ Artigo recebido em 08 de outubro de 2012 e aceito em 25 de novembro de 2012.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: mrunfe@bol.com.br

³ Professora do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: brunilda9977@gmail.com



INTRODUÇÃO

L'Animateur (2007), de Nick Hilligoss, desenho animado que reescreve a criação e queda de Adão e Eva, é um curta-metragem que trabalha a narrativa bíblica dentro do espírito de banalização, ironia, ambiguidade, indecidibilidade, e abertura da pós-modernidade. Classificada como *stop motion animation* pelas técnicas de criação, a transposição semiótica, ou seja, a adaptação da narrativa bíblica em um desenho animado, mediando ou remediando o texto de origem, estabelece uma interação entre o texto bíblico ou hipotexto e a reescritura visual do mesmo ou hipertexto, possibilitando assim um diálogo intertextual e intermediático entre eles. A intertextualidade temática torna-se evidente, pois estamos diante de diferentes manifestações artísticas sobre o mesmo tema. O intermediático também se realiza porque estamos diante de manifestações sobre o mesmo tema, onde cada uma delas utiliza uma linguagem específica: a narrativa bíblica utiliza a linguagem verbal, enquanto o *stop motion* utiliza linguagem audiovisual. Entre essas duas manifestações artísticas tão díspares, a narrativa bíblica e o *stop motion*, encontram-se pinturas sobre a criação e queda da humanidade desde a Renascença até a contemporaneidade, fornecendo assim rico material para pesquisadores atentos aos diálogos possíveis entre as artes. A pintura à qual se dá ênfase, por sua referência em *L'Animateur*, é o afresco da Capela Sistina *A criação de Adão*, de Michelangelo.

A NARRATIVA BÍBLICA E O *STOP MOTION ANIMATION*: ADAPTAÇÃO

Quando se reflete sobre a *Bíblia*, o livro mais controverso que existe, e neste caso específico sobre a criação de Adão e Eva, vem-nos à mente a questionada "veracidade" da narrativa: alguns a consideram um relato sagrado, inspirado por Deus, outros a consideram mito, lenda ou folclore, tal como descreve Robert Alter:

(...) da operação de modalidade da prosa de ficção nas narrativas bíblicas, (...) de examinar uma passagem chamada história primeva, a criação de Eva (Gênesis 2) (...) o relato das origens, com suas figuras humanas generalizadas, sua divindade (...), já foi classificado de várias maneiras pelos comentadores modernos, seja como mito, como lenda ou como folclore, e tende a nos parecer distinto do que nos vem à mente quando se fala de ficção artisticamente concebida. (ALTER, 2007, p. 51)



Quer leiamos a narrativa bíblica como relato inspirado por Deus ou como mito ou lenda, ela dá origem a várias criações artísticas, haja vista o número de pinturas da Virgem Maria e do menino Jesus através dos séculos. O mesmo acontece em relação à criação e queda de Adão e Eva. Dezenas de pintores, contratados pela igreja ou não, dedicaram-se a passar para a linguagem visual a versão bíblica da criação da humanidade.

Na contemporaneidade, o *stop motion L'Animateur*, de Nick Hilligoss, é uma reescritura audiovisual da criação e queda de Adão e Eva. *Stop motion animation* é uma técnica de filmagem na qual o animador fotografa os objetos, geralmente a partir do mesmo ponto, um a um, quadro a quadro, à medida que muda sutilmente de lugar ou altera a expressão dos bonecos ou objetos moldáveis, criando assim a ilusão de movimento. Quando o curta-metragem ou o filme é projetado com 24 fotogramas (24 fotos, neste caso) por segundo, os espectadores têm a ilusão que os bonecos estão se movimentando. Tal ilusão ocorre devido à persistência retiniana, pois a retina, excitada pela luz, envia impulsos ao cérebro, que são interpretados como imagem pelo córtex cerebral. Mesmo após a luz ser retirada, esse estímulo continua por algumas frações de segundos, até a retina se adaptar novamente. Enquanto isso ocorre, os estímulos chegam ao cérebro, que continua percebendo a imagem vinda da fonte de luz, formando a permanência retiniana. Então, se neste intervalo de permanência for sobreposta uma nova imagem, tem-se a ilusão de movimento no *stop motion*. Tais animações podem ser criadas a partir de pecinhas de montar, recortes, bonecos de brinquedo, massinhas, objetos, arames, bolinhas de lã, etc.; portanto, o *stop motion* pode ser entendido como uma produção de movimento parado, que faz uso das sequências de diferentes fotografias do mesmo objeto inanimado para simular movimento ou ação. O *stop motion L'Animateur* é, portanto, uma recriação bastante peculiar da narrativa bíblica e estabelece com ela como uma relação de intermedialidade.

Irina Rajewsky, em seu artigo *Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*, distingue três categorias de intermedialidade: 1) intermedialidade no sentido mais restrito de transposição intermidiática, por exemplo, adaptações cinematográficas, romantizações, etc.; 2) intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias (ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.); e 3) intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas (referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, *fades* e edição de montagem; outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante) (RJEWSKY, 2005, p. 52-53). Neste trabalho interessa-nos principalmente a primeira e a terceira modalidades de intermedialidade.



Segundo Rajewski, a intermedialidade no sentido de transposição intermediática

(...) tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático. (RAJEWSKY, 2005, p. 52)

Portanto, de acordo com Rajewsky, *L'Animateur* é uma adaptação no sentido mais restrito de transposição intermediática, onde a narrativa bíblica é a “fonte” do desenho animado. Podemos ainda acrescentar que o desenho animado é uma adaptação “paródica” (no sentido tradicional do termo) da narrativa bíblica pelo viés irônico, cômico, divertido com que o texto bíblico é retrabalhado.

Em *L'Animateur* a referência intermediática se realiza através do uso do afresco *A criação de Adão* da Capela Sistina no *stop motion*. Resta examinar de que maneira essa pintura aumenta a complexidade da leitura do texto e se agrega significado à interpretação da animação.

Em relação às referências intermediáticas, Rajewsky acrescenta que elas

(...) devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...), seja para se referir a um sistema midiático específico (...), ou a outra mídia enquanto sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. (RAJEWSKY, 2005, p. 53)

Hilligoss, ao adaptar a criação de Adão e Eva, expressa uma visão contemporânea, irônica, ambígua e banal do livro de *Gênesis* (Capítulos 2 e 3), utilizando a linguagem peculiar do *stop motion*. Com foco na criação e queda da humanidade, *L'animateur* faz alusão aos animadores que manipulam suas “marionetes”, dentre eles o próprio Hilligoss. No curta, o animador – a princípio um ponto de luz e depois um ser extremamente peculiar, com traços caricatos, mistura de arlequim e bobo da corte, com pelo menos onze gizos espalhados pelo chapéu e roupa, portando um “cetro” rústico



que usa como cajado e carregando às costas uma grande caixa de madeira com algas de mochila – pausa na superfície de um corpo celeste pedregoso, com algumas plantas, poças d’água e répteis.



Figura 1 – O animador caminha na superfície de um corpo celeste.

Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.

Nesse corpo celeste, o animador monta seu palco (uma mistura de realejo com palco mambembe, constituído por uma caixa com pernas que se desdobram, duas bandas laterais que se abrem para a apresentação e uma banda frontal que serve de chão para o palco) e dá início à sua criação/representação. Sobre esse palco exíguo ele encenará a criação e a queda do primeiro casal bíblico, diante de uma plateia de grandes “répteis” semelhantes a sapos, mas com pernas longas, que dançam ao som de música medieval.

Assim como Deus na narrativa bíblica, Hilligoss é quem cria e dá vida a suas personagens, contudo introduz modificações na sua animação, e o ato criativo, banal e repetitivo remove a aura sagrada que possa pairar sobre o texto bíblico. Em um segundo desdobramento, Hilligoss cria a figura do animador/criador que vai de corpo celeste a corpo celeste na infundável missão de criar um homem e uma mulher para depois expulsá-los da cena. Temos, portanto, Deus, o criador onisciente, onipotente e onipresente da *Bíblia*; Hilligoss o criador de suas personagens, aparentemente onisciente e onipotente como Deus; e o animador na *stop motion animation* que é também um criador, desta vez incansável e infatigável em sua missão de criar/recriar o homem e a mulher e expulsá-los do cenário. Sua expressão final nesse corpo celeste – o esfregar das mãos, como se estivesse retirando algum resíduo que ali ficou – parece dizer: “Missão cumprida. Tá na hora de me mandar!”, remetendo à ideia do Deus ausente, indiferente à sua criação, comum entre pensadores do século XIX.





Figura 2 – No final do *stop motion*, o animador caminha na superfície de outro corpo celeste.
Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.

Como não poderia deixar de ser, o *stop motion animation* recria o texto bíblico, portanto, aproximando-se e afastando-se dele à medida que avança em sua adaptação. Como elemento de proximidade, temos principalmente o tema desenvolvido: a criação e queda do primeiro casal. Relacionado a esse, temos ainda o uso de uma costela de Adão para criar Eva; a culpa do casal ao comer o fruto da árvore do conhecimento, a consciência de estarem despídos após comer o fruto; a tentativa de cobrir a nudez e a mortalidade como consequência do ato e a expulsão do paraíso.

Como elementos de distanciamento temos vários, destacando-se o cenário dos acontecimentos; a aparência do criador/animador; a existência de uma plateia; a ingenuidade, para dizer o mínimo, de Adão; a criação de Eva como um recurso para conseguir o resultado almejado; o abrandamento da culpa de Eva ao morder a maçã involuntariamente e a compulsão do criador/animador em voar de corpo celeste a corpo celeste para criar um casal e expulsá-los da cena.

No capítulo 1 de *Gênesis*, no último dia da criação é relatado que “Criou, pois Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (BÍBLIA SAGRADA, 1974, *Gênesis*, 1:27), dando a entender que a criação do homem e da mulher foram pelo menos consecutivas e possivelmente criadas do mesmo material. No Capítulo 2 do mesmo livro, Deus proíbe Adão de comer da árvore do conhecimento. Nada é dito sobre a presença de Eva durante a advertência e proibição. “Ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do jardim podes comer livremente; mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás.” (BÍBLIA SAGRADA, 1974, *Gênesis*, 2:16-17).



Somente após esta advertência, temos o subtítulo: "Como Deus formou a mulher", iniciando o relato como um acontecimento posterior: "Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só..." (BÍBLIA SAGRADA, 1974, Gênesis, 2:18), mas Eva, mesmo tendo sido criada "depois" da proibição, a conhece, pois diz à serpente que podem comer de todas as árvores com exceção da árvore que está no meio do jardim, pois se o fizerem morrerão (BÍBLIA SAGRADA, 1974, Gênesis, 3:2-3). Afirmação esta contestada pela serpente, como bem sabemos.

Em *L'Animateur*, Hilligoss, depois de montar o seu cenário, joga terra no chão do palco e, ao estralar os dedos, mostra ao espectador (curiosos nativos que formam a plateia local) que está pronto para iniciar o show. Essa característica de espetáculo é o primeiro distanciamento que temos entre o *stop motion* e a narrativa bíblica. Com o passar das estações (movidas pela manivela do aparato), visto através do vitral no fundo do palco, Adão é formado, como se fosse uma planta cultivada, pela ação da natureza sobre a terra. O animador, atento às ações de Adão, ao vê-lo tão só e alienado, sem "se dar conta" que o fruto da macieira não é bola para brincar, demonstra certa decepção e irritação, pois o homem não consegue captar o propósito de sua gênese, e o faz dormir. Enquanto Adão dorme, o animador retira um pedacinho de barro, supostamente uma das costelas do homem, e cria Eva. Adão e Eva são manipulados pelo animador até a expulsão do "paraíso", causada, como no hipotexto bíblico, pelo fato de provarem o fruto proibido; no caso da animação, do fruto da única árvore do cenário. Não existe, no entanto, nenhuma indicação que o animador tenha advertido o casal que não poderiam comer "a maçã". Ele espera que comam o fruto, e fica frustrado quando Adão não o faz. Ao contrário da narrativa bíblica, no entanto, Eva não escolhe comer o fruto, convencida pela serpente. Ao informar à serpente na *Bíblia* que não podem comer o fruto da árvore do conhecimento, esta contesta: "Certamente não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal. Então, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer (...) tomou do seu fruto, comeu e deu a seu marido e ele também comeu." (BÍBLIA SAGRADA, 1974, Gênesis, 3:4-6).

Em *L'Animateur*, a serpente, criada do cetro do animador e enviada ao palco com um propósito definido, passa uma rasteira em Adão e Eva, depois de quebrar o galho da macieira e colocar a maçã na frente da boca de Eva, que desvia o rosto. Quando o casal tropeça no chão do palco, Eva cai com a boca aberta sobre a maçã, mordendo involuntariamente a fruta. Depois de sentir o sabor da maçã, Eva dá uma segunda mordida e só então tem uma espécie de convulsão e seu corpo, formado por pedaços de barro, adquire a forma humana. Assim, a culpa de Eva parece ser atenuada por três motivos: primeiro porque não há indicação que ela sabia que não poderia comer o fruto da árvore, segundo porque não há outro fruto para comer, terceiro porque sua primeira mordida foi involuntária, causada pela rasteira da serpente. O sabor da fruta faz com que dê outra mordida. Assim seu "pecado", que não carrega o sentido de uma decisão deliberada, insere-a em um esquema planejado e que deve ser levado a cabo pelo animador.





Figura 5 – Eva leva a maçã à boca para a segunda mordida.

Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.

A seguir, Eva bate com a mão no topo da cabeça de Adão, o maxilar dele cai e a boca se abre involuntariamente. Eva então enfia a maçã na boca aberta de Adão e o mesmo acontece com ele: ao ingerir um pedaço de maçã seu corpo sofre uma convulsão e passa a ter a forma humana. Em décimos de segundo, o animador, no processo de transformar o corpo de Adão, nos mostra a mortalidade como castigo, cumprindo assim a promessa de Deus registrada na narrativa bíblica. Um dos estágios na convulsão de Adão é representado por uma caveira e só então ele adquire a forma humana, diferentemente de Eva, que passa de uma montagem de barro à forma humana sem esse registro. “Ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do jardim podes comer livremente; mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás.” (BÍBLIA SAGRADA, 1974, Gênesis, 2:16-17). Podemos ainda acrescentar que a mortalidade de Adão é adquirida através do processo evolutivo de tornar-se homem, como se fosse uma alusão sutil e rápida à teoria da evolução.



Figura 6 – A mortalidade do homem como parte do processo evolutivo.

Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.



Depois de comer a maçã, como esperado, ambos se descobrem nus, como na narrativa bíblica. Também conforme esperado, ambos tentam cobrir-se com folhas, indo um pouco além da narrativa bíblica neste aspecto e denunciando a vaidade e a total frivolidade da mulher que consegue confeccionar um “modelito”, com o qual desfila diante da plateia. Ao se tornarem humanos, o Adão e a Eva da animação são lançados para fora do palco (paraíso), diretamente na lama, com uma maçã. O animador itinerante fecha seu aparato, bate com seu cetro-cajado-serpente no chão e parte como um raio de luz para outro lugar, possivelmente a Terra, onde reinicia sua criação/animação. A compulsão em viajar de corpo celeste a corpo celeste e *reenact* a criação lembra a compulsão do velho marinheiro em narrar sua história, eternizada por Coleridge em seu poema *The rhyme of the ancient mariner*, publicado em *Lyrical balladas*, em 1798.

Thaís F. N. Diniz em seu livro *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, diz que o adaptador “não pode limitar-se à transposição de enredo e personagens, mas [deve] utilizar elementos especificamente cinematográficos” [neste caso, “de animação”] (DINIZ, 2005, p. 23) para traduzir elementos que resistem a uma simples transferência: sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, atmosfera ou humor presentes no texto-fonte, traindo o texto original, pois “quanto maior a traição, melhor o resultado” (BACK, 2004, p. 1). Poderia haver maior traição do que a transformação de Deus em um incansável e repetitivo animador itinerante? Haveria maior traição do que a transformação de um texto sagrado em um *stop motion animation*?

A CRIAÇÃO DE ADÃO (E EVA) DE MICHELANGELO E L'ANIMATEUR: REFERÊNCIA INTERMIDIÁTICA

Segundo Walter Moser, as formas de interação midiática são infundáveis. Novas modalidades de interação surgem a cada gesto artístico. Entre as muitas interações é possível trabalhar a relação palavra>imagem, como vários pintores fizeram com a história de Adão e Eva e como Nick Hilligoss faz em seu curta-metragem *L'Animateur*. O artista está sempre em busca de novas expressões para dar vazão à sua criatividade. Este processo de recriação, como não podia deixar de ser, difere de artista a artista, além de sofrer influência do momento e do contexto históricos (MOSER, 2006, p. 48).

Moser ainda esclarece que à medida que uma mídia veicula outra, interações são possíveis, mesmo quando pertencem a épocas ou locais distantes ou ainda, como já mencionamos, a linguagens diferentes (MOSER, 2006, p. 42-48). A pintura *A criação de Adão*, de Michelangelo, na Renascença, e o curta-metragem de Nick



Hilligoss, um trabalho do século XXI, ambos têm no texto bíblico seu hipotexto, mas o animador do século XXI transforma a pintura da Renascença em outro hipotexto que irá interagir com seu trabalho. Essa pintura famosa torna-se uma referência intermediária, segundo Rajewsky, nas mãos de Hilligoss.

A literatura e a pintura são artes com interação profunda. Toda pintura criada a partir de um texto torna-se uma leitura daquele texto e uma criação hipertextual. Sabe-se que séculos atrás, a Igreja contratava artistas para transformar textos bíblicos em imagens, já que a pintura podia representar a expressão dos valores e da visão religiosa da época. Esses valores pertenciam a um mundo específico, a uma elite cultural: o clero, os aristocratas e os artistas, ou seja, os letrados daquela sociedade; o povo era analfabeto. Portanto, o clero usava dos artefatos artísticos para ilustrar as doutrinas bíblicas de forma a fazer com que as pessoas “lessem” do modo que eles queriam que a doutrina sagrada fosse lida.

A literatura (bíblica ou não) tem sido, portanto, fonte frequente de inspiração para os pintores. Temas bíblicos foram bastante utilizados por artistas renascentistas, com destaque para o livro de *Gênesis*. Quando Michelangelo pinta *A criação de Adão* na Capela Sistina, é a narrativa bíblica que ele tenta reproduzir em formas e cores. Os espectadores, fiéis da Igreja Católica, tinham um horizonte de expectativas relacionado com a doutrina pregada pelo clero. O pintor, ao retratar sua leitura da narrativa bíblica, considerando a necessidade de fazer o povo analfabeto apreender os princípios das escrituras sagradas, usa a pintura como “artefato pedagógico”. Michelangelo trabalha formas voluptuosas (o que acaba por ofender o clero) no teto da Capela Sistina, de maneira a proporcionar uma ampla visão a todos que teriam acesso às missas, além de registrar sua leitura sobre a criação e o Criador.

Em 2007, Nick Hilligoss, ao resolver participar da proposta do website *StopMoShorts* para criar uma animação baseada em três palavras “maçã, árvore e queda”, acaba por produzir um curta-metragem que em menos de quatro minutos passa uma mensagem reflexiva e repleta de humor aos telespectadores. Ambos, Hilligoss e Michelangelo, tiveram algo em comum, “recriar” para o povo ler e interpretar. Michelangelo utiliza a narrativa bíblica como hipotexto de sua pintura, Hilligoss utiliza a narrativa bíblica e a obra *Criação de Adão*, de Michelangelo, ou seja, utiliza pelo menos duas mídias na criação de *L’Animateur*. Percebe-se a presença do pintor renascentista na animação de Hilligoss no momento em que o animador dentro da história usa o dedo indicador estendido para dar vida ao seu boneco de barro, remetendo ao dedo do Criador da pintura, realizando assim uma criação com três interfaces: literatura bíblica (palavra), pintura (imagem) e o curta-metragem (imagem digital).

Segundo Jürgen Müller “um conceito de mídia semiológica ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais adequada (...) de pesquisa intermediária”. (MÜLLER, 2010, p. 237). Müller relata o encontro das mídias antigas e novas. Neste caso as mídias antigas seriam: a *Bíblia* e a pintura renascentista e, como mídia nova o *stop motion animation*.



Segundo a narrativa bíblica, cometido o pecado original, Adão e Eva são expulsos do Paraíso. Esta é a punição por terem desobedecido a Deus, Ser onisciente, onipresente e onipotente. Assunto propício a ser explorado pela Igreja: seres humanos devem obedecer a seus superiores ou a punição certamente virá. Após a expulsão do casal do Jardim do Éden, ainda segundo a narrativa bíblica, o ser humano passa a ser marcado pelo declínio, corrupção e morte. Assim sendo, os descendentes de Adão buscariam reatar a aliança com Deus. Na época de Michelangelo, o clero era visto como o responsável por tal reconciliação e também pela remissão dos pecados dos homens. Haja vista que os participantes do clero se consideravam naturalmente herdeiros do reino de Deus.

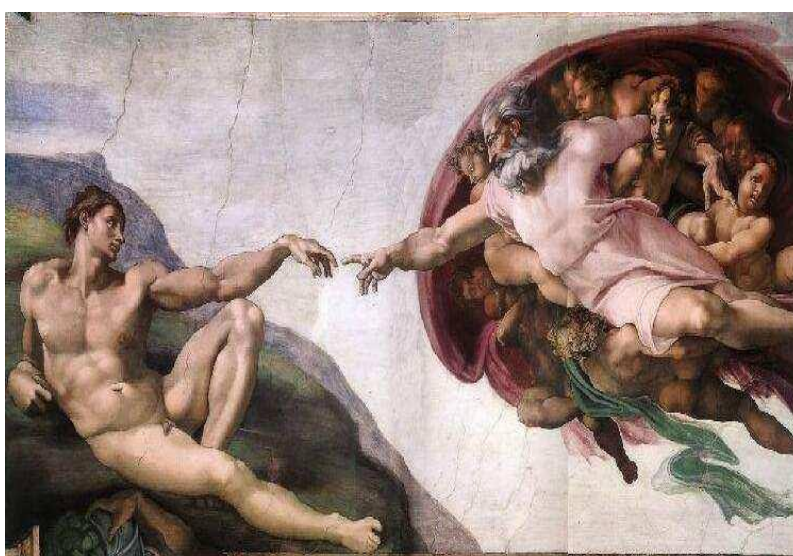


Figura 5 – *A criação de Adão*, de Michelangelo.

Disponível em: <<http://www.ynternix.com/imagens/A-criacao-de-adao-Sistina-ampliado.jpg>>.

Através da arte de Michelangelo, a mensagem sobre a criação de Adão foi pintada de forma contundente no centro do teto da Capela Sistina. Percebe-se que a representação de Adão é altamente sugestiva: a pintura o representa de forma inerte à espera da energia vital do Criador. Adão repousa seu braço sobre o joelho e, como consequência, sua mão está caída e inerte. O espaço entre ela e o dedo de Deus pode significar o infinito, uma distância intransponível, mas também um espaço de esperança entre o homem e Deus. Karla Denise Martins (2011, p. 14) cita Eduardo França Paiva, que afirma que as representações icônicas, desde os primeiros tempos do Cristianismo, foram instrumentos pedagógicos poderosos e de grande eficiência. Desse modo, o trabalho de Michelangelo, aqui especificamente a pintura do teto da Capela Sistina, não deixa de ser também uma tentativa de expressar as angústias do homem com relação às mutações de sua existência e à distância entre ele e Deus. Esta



representação renascentista traz o peso da época, a responsabilidade pedagógica e a transmissão de valores doutrinários cristãos do clero.

Em contraponto, na contemporaneidade, observa-se que aos olhos do diretor Hilligoss, a criação do homem ocorre de maneira compulsiva, sim, mas também leve, divertida e animada ao som de música medieval. Em suas costas o criador/animador carrega seu palco portátil e removível, seu criatório. Do espaço sideral pousa um criador itinerante com características anatômicas específicas: seu corpo é mirrado, magro, as linhas são curvas e alongadas, o rosto é caricato, o nariz exageradamente adunco, e veste um chapéu de bobo da corte e roupa de arlequim, coloridas e justas. Os olhos são esbugalhados e oblíquos enfatizando a agudeza criativa e ácida do animador. Ele carrega um cetro rústico que usa como cajado, e que tem em seu topo uma cabeça de boneco com um chapéu de três pontas com guizos, também semelhante ao chapéu de bobo da corte.

Na obra de Michelangelo, percebe-se uma preocupação específica com a anatomia dos personagens. O pintor tinha uma efervescente paixão pelo corpo humano, pois, segundo Frank Lynn Meshberger (1990, p. 1-7), Michelangelo fez uso dos conhecimentos em neuroanatomia para pintar *A criação de Adão*, já que ele estudava músculos, nervos, ossos, desde os treze anos, época que fez sua primeira dissecação humana. Ainda segundo Meshberger, Deus é a divindade que passa o intelecto para Adão, já que ele simboliza a hipófise e o tronco cerebral e os anjos correspondem aos sulcos e dobras cerebrais. Mas em visão mais específica, Deus é um ser mais idoso, com cabelo e barba longos e grisalhos, sinal de experiência e sabedoria. Os olhos são firmes e benevolentes ao mesmo tempo, a anatomia corporal é forte e robusta. A túnica de Deus é de tecido leve, claro e esvoaçante. Na obra renascentista Deus estende o braço em direção a Adão, e está no lado esquerdo da pintura. O animador posiciona-se também ao lado esquerdo de Adão e, após colocar terra no chão do palco e acelerar o ritmo das estações ao girar uma manivela do palco/realejo, faz Adão "brotar" do barro. Então, ao impulsionar o dedo indicador três vezes para cima, passa a energia vital ao primeiro homem e este se levanta. Letárgico este homem; o animador precisa impulsioná-lo para cima. Nas duas imagens, o quase toque é suficiente para trazer Adão à vida. A mão de Deus tem a inusitada capacidade de fazer acontecer sem tocar e a do homem de receber mesmo à distância. São necessários, no entanto, três movimentos da mão do animador para que o Adão, em sua inércia, se levante e ponha-se em movimento no *stop motion*.





Figura 6 – Releitura do afresco de Michelangelo.

Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.

Observa-se que tanto na imagem do curta quanto na pintura renascentista a posição de Adão é basicamente a mesma, assim como a do Criador. O fundo das obras tem tons semelhantes: o acinzentado do chão, o verde da vegetação e o azulado do céu; e o fundo do palco possibilita a visão do céu ou infinito através de um vitral, mesmo fundo da pintura de Michelangelo. O dedo do Criador ou do animador não toca o dedo de Adão em nenhuma das obras. Outra característica em comum é o semblante de Adão que nas duas produções aparenta apatia. Entretanto, a mão do animador no curta-metragem é proporcionalmente maior em comparação ao boneco de barro; já na pintura, a mão divina tem tamanho semelhante à de Adão. Além disso, na animação o animador vai erguendo seu dedo para que o ser inerte ganhe vida e se movimente. Há, portanto, grande determinação no animador para que se cumpra a “profecia”.



Figura 7 – Adão e Eva são lançados para fora do palco (paraíso).

Disponível em: <<http://vimeo.com/10341245>>.



O desfecho do casal tanto na narrativa bíblica como no *stop motion* (assim como nas pinturas renascentistas da queda de Adão e Eva) é semelhante. Adão e Eva são lançados para fora do paraíso/palco e terão que trabalhar e sofrer para sobreviver e povoar a terra. Isso não é dito no *stop motion*, mas considerando-se a aridez do local, o tamanho dos répteis, certamente o casal não encontrará um mundo amigável, acolhedor e confortável para viver e procriar.

CONCLUSÃO

Difícil imaginarmos, em um passado mais remoto, o texto bíblico ou pinturas renascentistas como fontes de recriações cujas características principais são a comicidade, a irônica, o sarcasmo, a ambiguidade. *L'Animateur*, de Nick Hilligoss, faz exatamente isso: o *stop motion animation* adapta dois capítulos de *Gênesis* e faz referência à pintura de Michelangelo com comicidade, ironia, sarcasmo e ambiguidade. Além dessas características, há sugestões, no *stop motion*, da existência de outros mundos, todos criados pelo mesmo animador; da criação como um ato compulsivo onde o plano inicial (levar o casal à queda) é pré-determinado e tem que ser seguido à risca; da "evolução" do barro em homem, que "brota" com o passar das estações e da ideia de que o pecado humaniza a mulher e o homem, pois de pedaços de barros desconjuntados seus corpos tomam forma e densidade humanas ao comer a maçã. Várias outras leituras poderão ainda ser feitas de *L'Animateur - The Animator - Der Trickzeichner* (fazedor de truques) mesmo a partir do título do curta grafado em francês, inglês e alemão. A grande ironia reside no fato de que assim como o Adão e a Eva bíblicos, as personagens de Nick Hilligoss são criadas com massinha, elemento bem semelhante, em suas características moldáveis, à terra umedecida, material usado por Deus para criar o casal na narrativa bíblica. Releituras como a de Hilligoss são surpresas agradáveis que nos levam a refletir sobre a "criação" do primeiro casal, a presença/ausência de um Deus Criador e a perpetuação da humanidade.

REFERÊNCIAS

ALTER, R. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia da Letras. 2007.

BACK, S. *Cinema e literatura*. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/000574.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2005.

BARRETO, G. *A arte secreta de Michelangelo - uma lição de anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004.



BÍBLIA SAGRADA. (Baseada na) Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: JUERP, 1974.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CLÜVER, C. *Estudos interartes: introdução crítica*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda., 1999.

DINIZ, T. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GARCIA, E. *Intermedialidade na produção cultural para crianças*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/09publicacoes_txt/aleelmg.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2011.

GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MENDES, A. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

MESHBERGER, F. L. An Interpretation of Michelangelo's creation of Adam based on neuroanatomy. *Journal of the American medical association*, v. 264, n. 14, Blackwell Publishing, 1990.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista Aletria*, jul.- dez. 2006, p. 42-65.

MÜLLER, J, E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda T. Reichmann. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 75-95.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédiatés/ Intermedialities*, n. 6, 2005, p. 43-64.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: perspectivas da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. (no prelo)

VIANA, R. C. *O anatomista Michelangelo revelado no teto da Capela Sistina*. Disponível em: <<http://medicinesart.blogspot.com/2010/05/o-anatomista-michelangelo-revelado-no.html>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

WENZ, K. *Transmedialization: an interart transfer*. Disponível em: <<http://www.netzliteratur.net/wenz/trans.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2012.



CECÍLIA MEIRELES E A PINTURA DE GÊNERO: SUAS CRÔNICAS DE VIAGEM SOBRE A HOLANDA¹

Camila Marchioro²

RESUMO: A obra de Cecília Meireles compreende cerca de 2.000 poemas e um número superior a esse de textos em prosa, apesar disso, raros teóricos detiveram-se a esta parte de sua obra. Este trabalho visa, portanto, explorar o vasto território de suas crônicas de viagem no sentido de evidenciar (tendo como base a teoria de Liliane Louvel) a referência às artes visuais sob formas mais ou menos explícitas, produzindo um efeito de metapictorialidade textual. Para isso, foram escolhidas as crônicas que dizem respeito à viagem da autora para a Holanda, em 1953, principalmente devido à maior presença de descrição pictural e às referências explícitas à pintura de gênero.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Pintura de gênero. Crônicas de viagem. Descrição pictural.

ABSTRACT: Cecília Meireles has a vast literary opus with more than two thousand poems and in a much higher number of other writings in prose. Despite this acknowledged fact, very few theorists have addressed this part of her works. This paper aims to explore this unknown territory of Meireles' prose relating her travel chronicles to visual arts, in its more or less explicit forms, as for it produces an effect of textual metapictoriality. Meireles' chronicles of 1953 in the Netherlands have been selected and discussed to show clear references to pictorial description and to genre painting.

Keywords: Cecília Meireles. Genre painting. Travel chronicles. Pictorial description.

¹ Artigo recebido em 10 de outubro de 2012 e aceito em 23 de novembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR).

² Mestranda do Curso de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: camila.marchioro@gmail.com



INTRODUÇÃO

*Que emoção subir essa escadaria, penetrar nesta sala,
contemplar estas paredes, ao longo das quais estão colocados estes quadros
"sentidos" por um dos maiores poetas do mundo! Figuras, flores, manchas de
cor... – invenções poéticas representadas com tintas, procurando nas tintas a
sua manifestação como em palavras visuais.*

(Cecília Meireles)

As aproximações entre pintura e poesia datam da Antiguidade Clássica, todavia foi o Renascimento italiano que tornou mais profícua e substancial a aproximação e comparação desses fazeres artísticos. Em seu livro *Trattato della pittura*, Leonardo Da Vinci erige a pintura à ciência, à arte teórica intelectual e não simplesmente mecânica, aproximando-a da poesia (vista como arte maior pela Idade Média) e da música, porém, para Da Vinci, a pintura e o pintor eram superiores à poesia e ao poeta:

La pittura serve a piú degno senso che la poesia, e fa con piú verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto piú degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo (...). (DA VINCI, 2006, p. 28)³

Para Da Vinci, o fato de a "pintura ser uma poesia muda e a poesia uma pintura cega" (Simônides de Céos) dá vantagens à primeira, pois, segundo ele, a visão (o sentido da pintura) era superior à audição (o sentido da poesia, visto que a maioria das pessoas apreendia poesia ao ouvi-la, pois poucos sabiam ler), por esse motivo, embora ambas imitem a natureza tanto quanto lhes é possível, a pintura vem a ser mais impactante e eficaz.

Contrariamente ao célebre gênio, no trecho que abre este artigo, por exemplo (retirado da crônica *Um dia em Calcutá*) Cecília Meireles coloca poesia e pintura em uma mesma linha, não há superioridade de uma em relação à outra: é possível ver poesia na pintura, no caso. Descrevendo sua reação ao ver (em 1954) os quadros feitos por Rabindranath Tagore⁴, a autora abre espaço para uma reflexão acerca das

³A pintura serve ao mais digno sentido que a poesia, e representa com mais verdade as figuras das obras da natureza que o poeta, e são muito mais dignas as obras da natureza que as da palavra, que são obras do homem. (Tradução livre)

⁴ Devido ao seu livro de poemas *Gitanjali*, foi o primeiro não-europeu a ganhar o prêmio Nobel. Foi a figura mais importante da literatura bengali, sendo conhecido por *Rabi* (o Sol da Índia).



similaridades entre poesia e pintura e mostra um ponto de vista semelhante ao dos críticos intermédias do século XX de que não há arte melhor, mas há possibilidades de se ver uma arte dentro da outra, comprova-se isso no fato de o autor dos quadros ser Rabindranath Tagore um poeta.

Nas crônicas cecilianas são inúmeros os raciocínios sobre os mais diversos temas que rondavam sua época, todavia a autora ficou estrita e estreitamente conhecida pelas características “transcendentais”, “nebulosas”, “etéreas”, “alquímicas”, “sombrias”, espirituais e religiosas de sua poesia, pois durante muitos anos a crítica tem se voltado quase que exclusivamente à obra poética da autora, deixando de lado suas crônicas, conferências, ensaios, entre outros tipos de textos fundamentais para conhecermos os pontos de vista da autora. Durante toda a sua produção poética, Cecília Meireles não deixou de participar ativamente de outros meios, como o jornal – publicando inúmeras crônicas e comentários desde 1929 até o ano de sua morte – e o rádio, no final dos anos 1950 e início de 1960. Devido a este hiato crítico, são escassos os textos que atentam para as opiniões da autora presentes em sua obra em prosa⁵.

Cecília Meireles casou-se em 1922 com Correia Dias e essa união a afetou de muitas maneiras: os dois possuíam o desenho como um interesse comum e possivelmente, como bem apontou Daniela Utescher Alves em sua dissertação de mestrado, Fernando, que era desenhista, incentivou Cecília a cultivar esta arte – e foi justamente no período que durou o casamento que a autora desenhou com maior frequência. Outro interesse comum ao casal fora o folclore, portanto, não é de se espantar que a própria escritora tenha ilustrado seu livro *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo*. Cecília chegou ainda a publicar algumas ilustrações para a revista *Festa*.

O exílio e isolamento inerentes à poesia da autora também estavam presentes em sua personalidade e foram reconhecidas também pelos seus colegas na época:

(...) restava-me a impressão de que ela não estava onde nós a víamos, estava sem estar, para criar uma ilusão fascinante, que nos compensasse de saber incapturável a sua natureza. Distância, exílio e viagem transpareciam no sorriso benevolente com que aceitava participar do jogo de boas maneiras da convivência (...). (ANDRADE, 1964, p. 4)

⁵ Cecília publicou suas crônicas e opiniões em jornais desde 1929 até o fim de sua vida, em 1964, mas apenas em 1995 sua prosa foi alvo da crítica. *A farpa na lira*, de Valéria Lamego, resgatou os comentários de educação escritos para o jornal *A manhã* durante o início da década de 1930. A partir daí, algumas de suas crônicas foram publicadas em livro, como as de viagem, mas foram poucos os críticos que se voltaram para o estudo de sua obra em prosa.



A autora desenvolveu um estilo de poesia tão particular que ficou difícil encaixá-la em algum movimento de sua época. Além disso, esse distanciamento rendeu-lhe muitas críticas: foi acusada de não se manifestar politicamente ou engajar-se de algum modo. Porém, foram inúmeras as conferências proferidas por Cecília Meireles além de, como já dito, depoimentos em jornais em que aparecem de modo claríssimo as suas opiniões.

Nesse sentido, estão presentes em seus relatos tanto opiniões sobre os mais variados temas como inúmeros diálogos com outros poetas, escritores, pintores, além de estabelecer um ponto de contato com outras artes e inclusive com outros gêneros textuais, como a ficção. Há casos em que Cecília ficcionaliza pessoas dando-lhes caráter de personagem e de conto às suas crônicas. De fato, não se pode deixar de lado tais escritos; uma vez que vários dos temas de seus poemas também estão presentes em suas crônicas e, em muitos casos, os livros de poesia foram publicados posteriormente.

Não há estudo intermídia que tenha considerado as relações entre pintura e crônicas, por esse motivo, far-se-á aqui uma adaptação dos estudos de Liliane Louvel sobre a picturalidade. Ainda convém apontar para o fato de as crônicas cecilianas apresentarem uma grande recorrência de elementos como aliterações, metáforas, polissíndetos, anáforas, personificação (elementos do gênero lírico). Além de uma presença muito forte do “eu” que escreve, ou seja, uma espécie de voz poética que exprime seus sentimentos evocando reflexão. O tempo é presente, porém, constantemente surgem evocações do passado, não de um passado objetivo e datado, mas saudoso e confuso. Vejamos esses aspectos em um exemplo da crônica *Lamento pela cidade perdida*, supostamente sobre o Rio de Janeiro:

Minha cidade querida, que te aconteceu, que já não te reconheço?
 Procuro-te em todas as tuas extensões e não te encontro. Para ver-te,
 preciso alcançar os espelhos da memória. Da saudade. E então sinto
 que deixaste de ser, que está perdida. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 5)

A maioria de seus relatos apresenta fluxo de pensamento e a descrição espacial não é muito exata. Tanto que no relato acima não é possível ter certeza de que o lamento é sobre a cidade natal da autora. Esses elementos, como no trecho, são partes da construção do texto, por esse motivo, muitas das crônicas da autora fogem da linguagem simples, descritiva e jornalística típica do gênero. Podemos verificar a ocorrência de aliteração: “Procuro-te em todas as tuas extensões e não te encontro”, há a repetição de “t”. Também ocorre o próprio lamento da cronista, numa espécie de voz lírica que evoca um passado distante, sendo ainda o título muito próximo a títulos de poemas, não é o que se esperaria para uma crônica de viagem.



Diferentemente do que ocorre na maioria de seus relatos de viagem, naqueles sobre a Holanda há uma descrição espacial mais atida ao real, sendo mais precisa, concreta. Isso permite dizer que as escolhas para a construção do texto são propositais, uma vez que as crônicas de viagem que tratam de outros países apresentam descrições que não se pretendem fiéis ao "real", mas ao "eu" que as percebe e descreve. Vejamos mais trechos de crônicas em que não há preocupação em caracterizar detalhadamente o espaço, estas são sobre a Índia:

Depois de tantas horas de vôo sobre mares e desertos, o chão de Bombaim, confundido na noite, é território imaginário, por onde os passos dos fatigados aeronautas erram sem firmeza nem precisão. Na sombra pastosa de uma atmosfera úmida e morna, já não nos governamos muito; é mesmo o destino que nos vai conduzindo, através de um sistema de portas, mesas, balcões, guichês (...). (MEIRELES, 1999, v. 3, p. 159)

O belo e o terrível, o suntuoso e o miserável, todas as esperanças de vida como todas as sombras de morte crescem deste chão úmido. Não creio que ninguém consiga ficar indiferente ao choque desta cidade. Como se a torrente do tempo, precipitada em cascata, mostrasse e escondesse a todo instante essa pedra da eternidade sobre a qual desliza o que, com alegria ou com dor, todos avistam, sem saber. (MEIRELES, 1999, v. 3, p. 213)

Nos trechos acima pode-se perceber a partida de um objeto real para algo que não faz mais parte do espaço físico, ou seja: a cronista sai de algo real e objetivo para dar margem ao subjetivo. O território abaixo do avião é imaginado, os balcões e guichês aparecem em meio a uma névoa, são objetos soltos no espaço. O chão úmido é de onde saem o "belo", "terrível" e "miserável" – que são elementos subjetivos. Também não há uma descrição específica da cidade, apenas sabemos que "é impossível ficar indiferente a ela".

O quadro hipoteticamente pintado a partir de uma descrição dessas resultaria cinza, confuso, sem alusão a algum gênero da pintura e sem moldura. Todavia há uma minoria de crônicas em que ocorre aquilo que Liliane Louvel denominou "descrição pictural", são as da Holanda. Há nesses relatos surgimento de uma referência às artes visuais, sob formas mais ou menos explícitas, produzindo um efeito de metapictorialidade textual. Segundo Louvel, em um texto em que há algum grau de saturação pictural, os marcadores de pictorialidade teriam a função de criar na mente do leitor uma espécie de "quadro", dando a impressão de estar diante de uma imagem.



Em *Le tiers pictural* (2010), a autora propõe uma tipologia dos elementos que marcam o “grau de saturação de picturalidade” presentes em um texto em prosa a fim de tornar mais objetiva as análises de tais escritos e com o objetivo de universalizar uma nomenclatura, uma vez que os críticos vinham definindo segundo sua subjetividade o que era ou não uma menção às artes visuais.

Segundo Louvel, o grau de saturação pictural de um texto pode ser maior ou menor dependendo de “marcadores” – que podem ser mais ou menos diretos e explícitos – comuns tanto à literatura quanto às artes visuais (LOUVEL, 2010, p. 17-18). Por exemplo, um léxico que faça alusão a cores, nuances, perspectivas; a colocação de limites (moldura) para uma determinada descrição; a alusão direta a uma obra de arte ou a um artista visual específico que nos faça perceber naquele texto a referência ao seu estilo de pintura ou a gêneros como *maneirismo*, *natureza morta* ou a estilos como *aquarela*, *água forte*...

Tais elementos encontram-se de forma bastante explícita nas crônicas de viagem de Cecília Meireles sobre Holanda, pois o país foi um polo de vários excelentes pintores. Nesse sentido, a escritora utilizou-se de “marcadores” das artes visuais para montar seu texto, deixando mais evidentes as características do local, trazendo ao leitor, além de informações sobre a Holanda, a sensação provocada pela luz e arquitetura do local.

HOLANDA EM FLOR

O título desta seção é o mesmo da primeira crônica de Cecília Meireles sobre a Holanda. Esse relato de viagem, já no seu início, transporta o leitor para o universo das artes visuais:

O que me faz sofrer, na Holanda, é não ser água-fortista. Pontes, canais, desenhos da água, fachadas pontiagudas das antigas casas, torres de palácios e igrejas, relógios, chaminés, degraus de entradas e frontarias, árvores, realejos, carros, barcos embandeirados, guindastes, janelas, flores, ganchos, correntes, lampiões, telhados, tijolos, estufas de vidro, tudo solicita uma aptidão que não tenho, tudo é linear, fino, agudo, incisivo, como o lirismo do exato e minucioso, – um lirismo de pensamento mais que de coração. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 29).



Água-forte é uma modalidade de gravura cujo maior representante foi Rembrandt (Leida, 15 de julho de 1606 — Amsterdam, 4 de outubro de 1669). Esse tipo de gravura é feita sobre uma placa metálica revestida de verniz, nela se incide o desenho com uma ferramenta de ponta metálica, isso retirará o verniz apenas nas incisões, após, mergulha-se a placa em um ácido que corroerá apenas as partes que estão sem o verniz, formando assim a gravura.

O leitor que conhece esse procedimento imagina as casas, fachadas, barcos... gravados nesta placa e muito bem definidos e delineados. Todavia, Cecília aponta para o fato de justamente não ter aptidão para ser assim tão “linear, fina e aguda” como a gravura em água-forte, a autora tende a ser mais subjetiva em suas crônicas, como demonstrado anteriormente. No entanto, nas crônicas sobre a Holanda, haverá uma tentativa de maior precisão e aproximação de sua linguagem com a das artes visuais.

Nos segundo e terceiro parágrafos a referência às artes visuais continua:

Por sua vez, a luz da Holanda é uma luz para pintores: este ouro leve que pousa nas paisagens nas pessoas, nos objetos, anunciando contornos e cores, e logo desaparecendo em redor, discretamente, como se vê pelas ruas, pelos interiores, e nos maravilhosos quadros dos grandes Mestres, nos museus. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 29)

(...) as nuvens de bicicletas de passam, resplandecentes como um fogo de artifício, pelas ruas cinzentas, impecavelmente limpas; as cortinas de todas as janelas, sugerindo o conforto da casa, com seus utensílios de cobre reluzente, e as naturezas-mortas da mesa: pão, queijo, leite, batatas (...). (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 29)

Nestas citações há elementos que indicam grau de saturação pictural, segundo os estudos de Liliane Louvel. No primeiro trecho, todas as enumerações “pessoas, objetos” recebem as cores dadas pela iluminação peculiar da Holanda e no final são “encaminhadas” para o museu, pois todos os elementos da rua, do real, estão também nos “maravilhosos quadros dos grandes Mestres” holandeses, pertencem à vida real assim como ao mundo do pictórico.

O leitor acaba, ao final das contas, transpondo a imagem que criou dos objetos em algum espaço qualquer (que não é especificado, mas só pode ser a cidade) para dentro de um quadro e pendura este dentro de um museu. Passa-se a ter não mais o espaço pertencente apenas à cidade, mas a cidade toda dentro de um quadro, pois tais imagens foram iluminadas quase que obrigatoriamente para serem



pintadas (“a luz da Holanda é uma luz para pintores”). É possível ainda que, dependendo do leitor, se faça uma imagem de uma pintura já existente (como os quadros de Jan van der Heyden). E no último trecho há a referência direta a outro gênero da pintura: a natureza-morta.

Liliane Louvel dedica parte de um de seus capítulos à discussão acerca da natureza-morta no sentido de mostrar como um objeto importado de outra arte afeta o texto literário e o leitor (LOUVEL, 2010, p. 141). No caso do trecho retirado de Cecília Meireles, não há uma descrição propriamente dita, mas uma enumeração de objetos, sendo os últimos “as naturezas-mortas da mesa”.

Louvel se preocupa em identificar os procedimentos estilísticos que dão ao texto um efeito pictural, no caso das descrições das naturezas-mortas a autora atenta para o uso de expressões que demarquem bem a localização do objeto no espaço: o número exato de objetos em uma mesa ou uma sala, por exemplo; seu tamanho, forma, cor e assim por diante... esses elementos tornariam o texto “mais pictural”. (LOUVEL, 2010, p. 144–145). Na crônica de Cecília Meireles, até então, não há descrição pictural, mas uma referência direta às artes visuais citando gênero, modo e o lugar que é próprio da pintura. De início, portanto, ocorre uma introdução do tema que será desenvolvido adiante, onde, então, ocorrerão as descrições. Vejamos:

Todos sabem como os interiores holandeses são sedutores, com suas cerâmicas, seus objetos de metal (...). E suas flores. Seus vasos de flores que se vêem da rua, pousados no peitoril das janelas, sob o cruzamento das cortinas, seus ramos de flores nos aparadores, no meio das mesas, em qualquer canto onde ia ser sombra, e a sombra se transforma em corola vermelha ou branca, amarela ou roxa, e não deixa que anoiteça. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 31)

Nesses trechos, há duas descrições de naturezas mortas e ambas trazem elementos apontado por Liliane Louvel: a *perspectiva*, o *enquadramento* e as *cores*. Anteriormente, a cronista ainda não havia descrito, porém apenas citado objetos, aqui ela coloca as flores no espaço, as localiza no peitoril das janelas e sob o cruzamento das cortinas. É como se da rua se pudesse ver o vaso pousado na janela ou, da rua, através da janela se vissem os ramos (não o vaso todo) no interior da casa – no aparador ou em cima da mesa. Além da maior especificação do objeto, há o *enquadramento*: a janela (a flor sobre o peitoril ou parte da flor sendo vista dentro de casa tendo também como moldura a janela) que funciona como uma espécie de moldura para a natureza morta, recortando o que deve ser visto. A seguir, temos a profundidade dada a esta descrição: o ponto de vista está fora, na rua, observando uma janela e seu interior, há planos que indicam profundidade (a janela em primeiro plano, quase que como moldura, a flor em segundo, sendo o centro do suposto quadro e as cortinas ou o



interior); e, por último, a luminosidade e a cor, o foco de luz está na corola da flor, pode-se criar uma imagem das pétalas iluminadas e de todo o resto (o fundo), em sombra.

Todos esses elementos, entre outros, foram bem mapeados e desenvolvidos por Liliane Louvel nos capítulos 3 e 4 de *Le tiers pictural*. Ela menciona que a moldura serve para isolar a obra de arte do resto do mundo, isto dá maior importância ao interno do quadro, “separa, liga e corta”; a autora ainda cita Georg Simmel, salientando que o autor atenta para o efeito centralizador da moldura, esta chama a atenção do espectador para o que está dentro dela e não fora, a configuração convergente das bordas é responsável por isso (LOUVEL, 2010, p. 161).

No texto literário, tais molduras podem ser representadas de diversas formas, uma delas, justamente citada por Louvel, é a janela – que em uma pintura funcionaria como um *faux cadre* – uma falsa moldura dentro de outra.

On trouve alors parmi ces jeux formels: les faux cadres dans le tableau, les entourages peints, comme le rebord d’une fenêtre, un appui de pierre, ou de bois en trompe-l’œil⁶, qui séparent l’espace représenté du spectateur rejeté au delà. (LOUVEL, 2010, p. 164)⁷

Louvel aponta que a equivalência da moldura de um quadro real para o que ocorre na literatura, na linguagem, se efetua assim que o quadro dá corpo a um dispositivo textual que atuam como moldura (LOUVEL, 2010, p. 167). No caso do relato de Cecília Meireles, este dispositivo é janela, que centraliza a imagem e converge as atenções para seu centro, onde está a flor.

Sobre outro elemento, a *perspectiva*, Liliane Louvel faz um “passeio” pela história da arte a fim de definir o termo. Retoma que tal noção é ligada à representação e à concepção do quadro como uma espécie de janela pela qual, como o artista nos quer fazer crer, nosso olhar mergulha no espaço; todavia não se passa de uma tela. A perspectiva nega a materialidade da superfície em que é pintada, expandindo esse espaço, fazendo com que a tela desapareça sob o espaço ali representado (LOUVEL, 2010, p. 173-174). A autora afirma que isso ocorre da mesma forma na literatura quando a descrição (por exemplo) parece cruzar o espaço da página que se torna transparente e se abre como uma janela sobre o espaço e a cena representados. Isso se dá, no texto literário, por meio de técnicas de narração, descrição e focalização, sendo a

⁶ Provém do francês (significa *engana o olho*), é uma técnica artística que cria uma ilusão óptica – com truques de perspectiva – que mostre objetos ou formas que não existem realmente.

⁷ Encontram-se, então, entre esses jogos de forma: os falsos enquadramentos em um quadro, os entornos pintados, como a esquadria de uma janela, um parapeito de pedra, ou de madeira trompe-l’oeil, que separam o espaço representado do espectador jogado do outro lado. (Tradução livre)



perspectiva um dos modos de representar o espaço, “captando” formas múltiplas que convêm serem observadas.

Deve-se atentar, neste ponto, para o fato de que o espaço narrado por Cecília em suas crônicas é um espaço real recriado por meio de recursos textuais e a perspectiva se dá, no trecho aqui analisado, quando a cronista situa de onde deve partir o olhar do leitor e para onde ele deve se dirigir – da rua para a janela, da janela para o interior da casa; a luminosidade, o contraste entre a luz na corola da flor (no trecho anterior) e a sombra no resto do ambiente (pois onde não há flor “ia ser sombra, e a sombra se transforma em corola vermelha ou branca...”) aumenta as nuances de distância e tamanho dos elementos.

Mas, sem dúvida, o mais inesperado encontro com as flores, na Holanda, foi numa vitrina do açougue, cujo proprietário dispusera, exatamente como num quadro, uma grande posta de carne, e algumas especialidades de salsicharia à sombra de altas e formosas tulipas, ainda mais resplandecentes naquele ambiente nítido, branco e róseo. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 31)

Ainda na mesma crônica, há esta inusitada descrição de um vaso de flor em meio à vitrine de um açougue. O interessante é o aparecimento de mais um marcador apontado por Louvel: palavras que se referem às artes visuais. Aqui temos “como num quadro” (LOUVEL, 2010, p. 220), mais uma natureza morta e mais uma vez a luminosidade recai sobre a flor. A tulipa é “ainda mais resplandecente” (p. 220) devido às cores branco e róseo; as carnes estão em segundo plano sob a sombra da flor. Podemos, agora, verificar o porquê do título da crônica ser *Holanda em flor*; pois sempre que esta aparece é colocada no centro da descrição e também pelo fato de Cecília ter presenciado a exposição de tulipas, algo bastante difícil de ser apreciado pelos viajantes devido ao curto tempo que duram as flores.

Quase no final dessa crônica há mais dois trechos que convêm analisar:

A Holanda continuou a ser para mim com as suas antigas janelas que mostravam por um espelho, às pessoas dentro de casa, os mil aspectos do mundo que vai girando longe e perto de nós. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 32)

Aqui é apresentada uma *perspectiva* bastante complexa, há o enquadramento dado pela janela, mais uma vez, (a janela é um elemento muito recorrente nas crônicas em geral de Cecília Meireles) e há um espelho dentro da casa



que reflete o que está para além da janela e então aparece o elemento humano que observa por meio do reflexo no espelho o mundo lá fora; o leitor é colocado mais uma vez diante da janela, olhando através dela o interior da casa, onde está o espelho refletindo o que se passa lá fora e alguém observando o reflexo. Tudo parece imóvel, exceto a imagem no espelho que por não ter sido definida parece “girar” junto com o mundo.

A PINTURA DE GÊNERO

A citação a seguir apresenta pessoas fazendo ações cotidianas, está mais para uma enumeração que para uma descrição, mas é conveniente para salientar o “foco” das crônicas de Cecília sobre a Holanda: são pessoas cumprindo seus afazeres cotidianos e objetos do dia-a-dia, casas, ruas, e assim por diante.

Num raio de sol, vi as meninas com seus baldes de leite, os meninos com seus ramalhetes de flores do campo, os cavalos deitando para o ar frio o bafo quente das narinas... Num véu de névoa deixei, muito longe, as mulheres que batiam colchões, ao ar livre, num dia de limpeza geral. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 33)

O interessante deste foco está no fato de o ápice da pintura holandesa ter ocorrido no século XVII, logo após o renascimento italiano, a pintura desse período ficou conhecida como “clássica” devido à retomada dos valores estéticos da antiguidade clássica. Na Holanda, essa pintura retratava com minúcias as tarefas do cotidiano e ficou conhecida como *pintura de gênero* (um de seus maiores representantes foi Johannes Vermeer). Nesse sentido, as crônicas sobre a Holanda primeiramente insinuam esse gênero e, na crônica *Desde o Shiphol*, o mencionam diretamente:

Era uma noite qualquer, fria, clara, serena, com as ruas silenciosas, com luzes discretas atrás de suaves cortinas arregaçadas. Luzes que sugeriam a intimidade dos interiores da pintura clássica neerlandesa. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 143)

É possível imaginar como sejam esses interiores devido às descrições anteriores e após a referência à pintura de gênero, podemos complementá-los. Esta é a terceira crônica sobre a Holanda do segundo volume de *Crônicas de viagem*. A ordem é



importante justamente por montar uma teia de relações que vão formando um grande quadro do país.

Na pintura de gênero havia a tentativa de dar à imagem um aspecto bastante real. Estando fora das esferas dos grandes centros, esta pintura se afastou dos padrões que orientavam a arte italiana da época, por exemplo. Havia uma busca pela representação, com o máximo de realismo, da perspectiva, das cores vivas dos objetos e da iluminação do ambiente. Além disso, surge a ideia de Kepler que define o olho humano como um produtor mecânico de pinturas, desta forma, atrela o processo de pintar ao processo de ver e os pintores passam a utilizar-se de objetos como a câmera obscura para dar mais realismo às suas representações.

No livro *Manuale di storia dell'arte* de A. Springer e C. Ricci, ao descreverem as características de Adriaen van Ostade, outro grande representante da pintura de gênero, os autores também resumem os principais aspectos desse gênero que ora nos transporta para uma casa rústica onde alguns companheiros se encontram bebendo ou dançando, ora nos faz observar uma família em suas pacíficas ocupações... as cores combinam um tom dominante a sombras delicadas e transparentes (SPRINGER; RICCI, 1828, v. IV, p. 479)

O pintor conseguia ainda vários jogos, reflexos e gradações de luzes usando a câmera obscura. Esses elementos estão bem presentes nas descrições de Cecília Meireles sobre a Holanda: temos raparigas que se sentam, mulheres carregando baldes de leite, panos de renda, colchões, ladrilhos. Há uma preocupação com a disposição dos elementos no espaço, as janelas, vitrines, e portas se transformam em molduras... e há uma incansável retomada dos aspectos atribuídos à luz da Holanda:

Quando tudo estava pronto, uma janela abriu-se, diante de mim, e duas raparigas, de saia de lã e touca branca, sentaram-se de perfil, simetricamente, como os planos, a composição, a placidez de um quadro antigo. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 146)

Quem tomou nas mãos esta luz, sabe porque a Holanda tem produzido tantos pintores. É uma luz tão preciosa que deixa em todas as coisas um nimbo de ouro. Tão leve, tão delicada, tão doce que os olhos se abrem para ele com delícia. (...). Essa é a luz que mostra agora as diferentes formas e a policromia das flores (...). Luz da Holanda, nos campos cultivados (...). Nem o tijolo é compacto, nem o bronze é denso, ao toque dessa claridade. E a criatura humana funde seu contorno com a atmosfera, e a vida perde seu peso e paira. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 148)



Nem todos poderão sentir este sabor de chegar à Holanda como quem entra num domínio familiar. Mas assim me aconteceu (...). Talvez pelo seu tamanho, por sua disposição (...) – e pelos temas dos quadros, que logo ali se evocam, – uma carta que se lê, cabazes, rocas de fiar, jarras de leite, cestas de pão... – a Holanda tem um ar caseiro, natural, simples, sem banalidades; e sério, sem dureza. (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 144)

Este último excerto cita muitos dos elementos que aparecem na pintura de gênero e nas crônicas que Cecília escreveu sobre a Holanda. A autora traz para o leitor aquilo que vê no país, de certa forma capta a atmosfera e a luz que por séculos foi retratada pelos pintores do local. Há uma sensibilidade de poetisa e pintora que consegue por meio de recursos textuais recriar verbalmente as pinturas de gênero. Outro fato interessante é o de que, por se tratarem de crônicas, diferentemente de um romance, não há personagens. As pessoas, na maioria mulheres, descritas nos relatos são desconhecidas, o que nos aproxima ainda mais das artes visuais, pois raramente sabemos ou conhecemos as mulheres retratadas nas pinturas de gênero: são empregadas, meninas, moças quaisquer, compondo a paisagem. Cecília construiu seu texto conscientemente, não é por acaso que alude em suas descrições à pintura de gênero: “Por mais que pareça impossível, – uma atmosfera do século XVII. Por quê? Pelas proporções? Pelas perspectivas? Pela distribuição de luzes e sombras?” (MEIRELES, 1999, v. 2, p. 149). Este trecho está em *Noite maternal* a última crônica sobre a Holanda, e então podemos comprovar, mais uma vez, a referência direta ao estilo do século XVII que era retratado na pintura de gênero.

CONCLUSÃO

Nesses relatos, os elementos de saturação pictural retomam a perspectiva, as proporções, a distribuição de luz e sombra e os temas da pintura clássica holandesa, tudo isso junto constitui as descrições picturais. Evidencia-se, então, mais uma pétala da corola da flor que foi Cecília Meireles.

Ao voltarem-se somente para sua poesia, os críticos deixaram passar elementos importantíssimos de sua escrita. Os exemplos deste artigo são de 1953, ano da sua ida para a Holanda, passaram-se quase 60 anos e até então não houve um estudo mais aprofundado sobre as proximidades entre os textos desta poetisa e outras artes (a música foi um pouco mais explorada) e nem mesmo uma maior análise de sua prosa. Mas, ela mesma já sabia da eternidade da obra de arte e, assim, retorno à primeira crônica aqui analisada (*Holanda em flor*) para mencionar uma parte em especial onde a



cronista relata que na exposição de jardins havia uma estátua de um cachorro o qual se olhado de um lado parecia um relógio e de outro, um banco. Uma senhora que passava com um cachorro de verdade disse: "Se aquilo é um cachorro, isto que trago aqui, que será?" Cecília, ao analisar a situação, opta pela escultura e não pelo cão real, pois dentre todos "é o único futuro sobrevivente".

Tal asserção é uma reflexão sobre a obra de arte e sua perenidade. O mais espantoso é o fato de Cecília Meireles – tanto em sua poesia como em suas crônicas – referir-se constantemente ao efêmero, (a vida, o tempo, os objetos, o dia, os sentimentos, tudo é efêmero), todavia, na reflexão sobre os cães, é apontado algo que resiste ao tempo e que não é como todo o resto: a obra de arte.

O intuito deste artigo, portanto, mais que estabelecer relações entre mídias, foi mostrar uma face pouco conhecida de uma das maiores vozes da língua portuguesa e lançar um novo olhar sobre sua obra de arte, que tem resistido ao século.

REFERÊNCIAS

ALVES, D.U. *A crônica de Cecília Meireles: uma viagem pela ponte de vidro do arco-íris*. São Paulo: Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, 2012.

ANDRADE, C. D. de. *Imagens para sempre. Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1964, p. 4.

ARRIGUCCI, D. *Fragmentos sobre a crônica*. Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo: 1985. v. 46, n. ¼, p. 43-53.

DA VINCI, L. *Trattato della pittura*. 2. ed. eletrônica. E-text, 2006. Disponível em: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/trattap.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2012.

GOUVEIA, L. V. B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GONÇALVES, A. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.

LAMEGO, V. *Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LOUVEL, L. *Le tiers pictural*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MEIRELES, C. *Crônicas de viagem*. v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.



_____. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e ritmo, 1923-1924*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Crônicas em geral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

SPRINGER, A; RICCI, C. *Manuale di storia dell'arte*. v. IV. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1928.



O ESPAÇO DE PENÉLOPE NA *ODISSEIA* E EM *A ODISSEIA DE PENÉLOPE*¹

Kelly Lima²

RESUMO: O presente artigo apresenta a relação entre a permanência de Penélope em um único local, a preservação da memória e o desenvolvimento das narrativas na *Odisseia*, de Homero, e em *A odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood. Na obra homérica, enquanto a movimentação constante de Odisseu leva a seu retorno, é a imobilidade de Penélope que permite a conclusão bem-sucedida de sua viagem, preservando o lar familiar e a memória do herói. Na releitura pós-moderna, Atwood mostra Penélope refletindo sobre sua vida no Reino dos Mortos, o que cria uma nova narrativa baseada na resistência do abandono da memória e de um espaço que a preserva.

Palavras-chave: Odisseia. Penélope. Odisseu. Margaret Atwood. Espaço. Memória.

ABSTRACT: This study presents the relationship between Penelope's permanence in a single place, the preservation of memory and the development of the plot in Homer's *Odyssey* and Margaret Atwood's *The penelopiad*. In Homer, while Odysseus' constant movement leads to his return, Penelope's immobility is what allows the successful conclusion of his voyage, by preserving the family home and the memory of the hero. On the postmodern rereading, Atwood shows Penelope pondering about her life in the Land of the Dead, which creates a new narrative based on her resistance to abandoning her memories and the space that preserves them.

Keywords: Odyssey. Penelope. Odysseus. Margaret Atwood. Space. Memory.

¹ Artigo recebido em 09 de outubro de 2012 e aceito em 28 de novembro de 2012. Texto orientado pelo Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior (UFPR).

² Mestranda do Curso de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: kelly@samila.comb.br



INTRODUÇÃO

Penélope, personagem-chave da *Odisseia*, tem ressurgido desde a Antiguidade em obras que abordam diferentes facetas e desdobramentos de seu papel: de arquétipo da esposa leal à infiel mãe de Pã, passando por ícone das habilidades femininas e símbolo da filosofia analítica, essa personagem ambígua dá vazão a múltiplas interpretações e releituras.

Em *A odisseia de Penélope (The penelopiad, 2005)*, da canadense Margaret Atwood, Penélope ressurge como narradora, questionando as diferentes interpretações que sua história recebeu com o passar do tempo. Vagando pelo Reino dos Mortos em conflito constante com as escravas mortas por Telêmaco – que também reivindicam uma história contada com suas próprias vozes –, essa nova Penélope revê criticamente o arquétipo feminino clássico, usando ideias modernas de justiça, gênero e lealdade.

Com o objetivo de analisar brevemente *A odisseia de Penélope* e sua relação com a *Odisseia* homérica, o presente artigo se propõe a examinar como o espaço ocupado por Penélope em ambas as obras tem influência direta na preservação da memória e no desenvolvimento do enredo. Neste trabalho também são contrastadas a imobilidade de Penélope e a movimentação constante de Odisseu como facetas complementares que encaminham a narrativa.

O ESPAÇO DA ODISSEIA: ÍTACA E O MAR

Pode-se considerar que a *Odisseia* tem enredo tripartido: desenvolvem-se, entrelaçadas, as tramas envolvendo Odisseu e seu retorno a Ítaca, o amadurecimento de Telêmaco e a (in)decisão de Penélope por um novo casamento. O retorno (*nostos*) de Odisseu e o desenvolvimento de Telêmaco são desencadeados pela intervenção de Atena, que intercede por eles junto a Zeus. Hermes é enviado para a ilha de Calipso, onde o herói está preso, e a própria Atena visita Telêmaco e o instiga a partir de Ítaca. Odisseu enfrenta os perigos do mar para retornar a sua terra, e Telêmaco, em busca de pessoas que conheceram seu pai e podem lhe falar de seu possível retorno.

A escolha de Penélope, ou melhor, sua hesitação em escolher um novo marido e abandonar a casa de seu primeiro esposo, cria a situação de crise que domina Ítaca: após passarem-se anos sem notícias de Odisseu, os jovens do reino passam a cortejar a rainha. Ela os engana por três anos, afirmando que irá escolher um novo marido após tecer uma mortalha para seu sogro, enquanto destece todo o trabalho do dia às escondidas, à noite. Uma vez descoberta sua artimanha, os pretendentes passam a ocupar o palácio de Odisseu todos os dias, consumindo a herança de Telêmaco.



A partir desses três enredos, é possível identificar dois grandes espaços nos quais a narrativa se desenvolve: o mar, no qual Odisseu e Telêmaco navegam em suas aventuras, e o palácio de Ítaca, de onde Penélope se recusa a sair.

O espaço de Odisseu e Telêmaco tem a ver com a experiência formadora. Para o herói, o retorno ao lar envolve aventuras fantásticas que, quando superadas, aumentam seu *kleos* (glória, reputação). O maior risco que Odisseu enfrenta é “esquecer o retorno”, isto é, impossibilitar a *Odisseia* – a tentação vem dos lotófagos, das drogas de Circe, das sereias, de Calipso. Para o filho, a aventura para longe do lar implica tanto a independência da mãe quanto o aprendizado sobre o pai, que o levam da infância para a maturidade. Uma das falhas que impedem que Telêmaco se torne adulto é que ele não tem lembranças daquele que o gerou, não tem um modelo de homem a seguir. O movimento avança seus enredos.

O fio narrativo de Penélope, em contrapartida, é marcado pela imobilidade. O epíteto que aparece mais de 50 vezes relacionado ao nome de Penélope, *periphron*, indica sua habilidade de “pensar ao redor”, isto é, analisar as possibilidades antes de agir, característica que ela leva ao extremo da paralisia. Mesmo uma das ações mais marcantes da rainha, o truque da mortalha, tem a ver com estagnação: tecer e destecer de modo a congelar o tempo e evitar a escolha.

Em seu estudo intitulado *O canto de Penélope*, Ioanna Papadopoulou-Belmehti trata detalhadamente da poética do tecer feminino, destacando que o que Penélope tece é uma espécie de “linguagem codificada que contém os temas maiores da *Odisseia* – a memória e o esquecimento, o casamento e a morte, o engano”. (PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p. 20)³. Ela tem nas mãos o tecido que assegura a unidade da família, e se nega a abandoná-lo. Para Stead (2007, p. 167), a mortalha simboliza a memória de Odisseu, porque torna a espera e o retorno possíveis.

Ao adiar a decisão pelo casamento, permitindo que os pretendentes a cortejem indefinidamente, Penélope impede que eles amadureçam: esses jovens não partem de Ítaca nem se tornam guerreiros capazes de enfrentar Odisseu ou Telêmaco; tampouco se casam ou formam família, como afirma Eurímaco (HOMERO, 2011, canto 2, p. 207-209), pois não buscam outras noivas. Emaranhados na teia da rainha, os jovens da geração de Telêmaco – incluindo ele próprio – não têm memória de Odisseu ou de como a cidade funcionaria em uma situação “normal” (um exemplo é o fato de que não houvera uma assembleia pública em 20 anos). A obstinação de Penélope causa a estagnação de todo o reino e seus habitantes, preservando uma espécie de Ítaca congelada no tempo, aguardando o retorno do verdadeiro rei, como a terra devastada da mitologia britânica.

³ Todas as obras em inglês e francês têm tradução nossa.



A estagnação de Penélope, interessante, não a mantém em um lugar de segurança ou conforto, pois a opção que ela faz por não sair do palácio cria tensão e complicações. Em Ítaca, na ausência de Odisseu, a família não consegue comandar o lar com sucesso: a mãe do herói, Anticleia, está morta; o pai, Laertes, abandonou a cidade para morar em uma cabana isolada; Telêmaco, o filho, ainda não tem autoridade suficiente para comandar a casa ou o reino. Cabe a Penélope preservar o *oikos* (conjunto de terras, bens e herança familiar) como puder, especialmente diante dos ataques dos pretendentes, que ameaçam dilapidá-lo. Entretanto, Penélope,

(...) ainda que sábia, não é mais que uma mulher, isto é, não tem nem a autoridade eminente sobre as pessoas nem a posse pessoal das riquezas. (...). Uma "casa" na qual se encontra apenas uma mulher, ainda que do temperamento de Penélope, se encontra em estado de calamidade (...). (BRULÉ, 2001, p. 89)

Desse modo, as tentativas de Penélope de manter o palácio acabam por desencadear um resultado negativo (a descoberta do truque da mortalha culmina na presença constante dos pretendentes e, posteriormente, em emboscadas a Telêmaco), graças ao qual ela e a casa se ligam de maneira indelével e arriscada. Penélope, de certa maneira, é o *oikos*. Como destaca Pierre Brulé (2001, p. 89), Penélope se confunde com a casa e é identificada diretamente com os bens nela presentes. Se retornasse à casa de seu pai, como sugerem os pretendentes na assembleia que Telêmaco convoca no canto 2, ela certamente levaria consigo os presentes do dote entregue a Odisseu; se escolhesse um novo marido, a narrativa implica que ou ele assumiria o *oikos* do esposo desaparecido ou ela o seguiria com seus tesouros. A violência praticada pelos pretendentes contra a casa, os escravos e os víveres é a que não podem praticar diretamente contra Penélope para forçá-la a escolher um deles.

Quando os ataques contra o lado material do *oikos* não têm resultado, os pretendentes passam a ameaçar Telêmaco, o último memento de Odisseu e tesouro familiar mais precioso – a possibilidade de continuidade da família. A ameaça a Telêmaco é traduzida pela reação Penélope como uma ameaça direta a ela, no canto 5: assim que é informada da viagem do filho e do plano que os pretendentes traçam de matá-lo tão logo volte, suas pernas cedem e ela não consegue falar. Em seu desespero, senta-se no chão e chora. Preservar o filho dos ataques dos pretendentes, cada vez mais arriscados conforme ele se torna mais maduro, seria, segundo Heitman (2008), o motivo principal que a faz finalmente aceitaria escolher um novo marido. É interessante apontar que, mesmo após sua decisão pelo novo casamento, Penélope informa aos pretendentes, no canto 21, que seguir outro esposo não apagará de seu coração a memória do primeiro casamento e do primeiro lar.



Penélope não apenas hesita em abandonar o lar para seguir um novo marido, mas limita sua movimentação dentro do próprio palácio: expressando diversas vezes sua ojeriza a um novo casamento e ao comportamento dos pretendentes, ela evita sequer aparecer diante deles. Em lágrimas, a rainha vaga tão somente entre os cômodos das mulheres e o pátio do palácio, o qual raramente visita e onde se mostra sempre coberta de véus e acompanhada de servas.

De Jong (2001, p. 35) destaca a linguagem corporal e o comportamento de Penélope em suas aparições públicas como anormais para uma mulher homérica, que geralmente usa véus apenas ao sair de casa, se faz acompanhar por escravos somente quando há tarefas a realizar e participa corriqueiramente dos jantares com os homens. O próprio Telêmaco, no canto 15, pede a um companheiro de viagem que não vá a sua casa sem que ele esteja lá: os pretendentes podem maltratá-lo, e Penélope dificilmente o veria, uma vez que raramente deixa o andar superior, onde se ocupa dos afazeres típicos femininos.

É importante destacar que o *kleos* de Penélope é ligado tanto à manutenção do *oikos* quanto da memória de Odisseu. No momento em que o povo de Ítaca ouve os falsos festejos de casamento planejados por Odisseu para ocultar o massacre dos pretendentes, a opinião pública (que antes impedia que Telêmaco a expulsasse de casa) se volta imediatamente contra ela:

Do transeunte que passasse fora ouvia-se:

“Casou-se a basileia multiambicionada.

Não teve força para preservar o paço

do verdadeiro esposo até sua volta. Miserável!” (HOMERO, 2011, canto 23, p. 148-151)

Essa noção é reforçada no canto 24, quando é descrita a chegada dos pretendentes ao Reino dos Mortos: Agamêmnon canta louvores a Penélope e anuncia que sua glória será conhecida graças a sua *sabedoria* e ao fato de ter *mantido a memória* do esposo. Para ele, traído pela mulher e mal-sucedido no *nostos*, Odisseu tem sorte de ter uma esposa tão virtuosa, que *não o esquecerá*.

Se a intriga em Ítaca é definida pelo espaço que Penélope insiste em ocupar, a contragosto dos pretendentes e de seu próprio filho, o nó só se desenlaça quando ela faz a opção pelo movimento, pela escolha do marido por meio da prova do arco:



a quem mais ágil se mostrar no manuseio [do arco]
 e transpassar à flecha a dúzia de segures
 eu seguirei, assegurando abandonar
 o lar nupcial (...) (HOMERO, 2011, canto 21, p. 75-78)

A tensão crescente se resolve quando os três enredos se encontram: Penélope anuncia um modo de escolher, finalmente, o novo marido, Odisseu se revela em Ítaca, e Telêmaco luta ao lado do pai, tornando-se um homem – todos juntos no *oikos* preservado por Penélope.

Claramente, a *Odisseia* existe principalmente graças à movimentação de Odisseu, afinal, a Musa é invocada nos primeiros versos do poema para cantar as errâncias do homem multiversátil. Sem sua viagem de volta, não haveria o que cantar. Em contrapartida, a permanência de Penélope em Ítaca permite o retorno em si – como reflete Murnaghan, no mundo heroico, “sucesso completo requer a união de *kleos* e *nostos*, a jornada para longe de casa para alcançar a glória, e também o retorno ao lar, que deve ser mantido pela fidelidade da esposa do herói”. (MURNAGHAN, 1994, p. 84). Totalmente dependentes um do outro, os enredos de Odisseu e Penélope se equilibram entre a movimentação constante e a permanência inabalável, ambos relacionados diretamente com a lembrança do *oikos* ideal.

O ESPAÇO DE A ODISSEIA DE PENÉLOPE: O REINO DOS MORTOS

Em *A odisseia de Penélope*, Margaret Atwood retoma o enredo da *Odisseia*, preenchendo os espaços de dúvida sobre o que Penélope sabia e o que pretendia com suas ações, além de complementar a narrativa com sua infância, juventude e vida além-túmulo no Reino dos Mortos. Entre os 19 capítulos que Penélope narra em primeira pessoa, mesclando fluxo de consciência intimista e uma tentativa clara de tomar posse de sua história de vida ao tornar-se menestrel de si própria, as doze escravas mortas por Telêmaco estrelam 10 entreatos, que tomam a forma de canções, versos e até mesmo um julgamento, apresentando pontos de vista contrastantes tanto com o texto homérico quanto com a fala de Penélope.

A obra se inicia localizando a narradora no espaço e no tempo – a Era Contemporânea, em um Reino dos Mortos tedioso, vizinho das terras pós-morte das culturas que se seguiram à grega –, explicando seu desejo de contar, com a própria voz, a história que viu distorcida ao longo dos séculos.



A Penélope de Atwood ocupa três espaços principais: a casa do pai, Icário e a casa de Odisseu, quando viva, e o Hades, após a morte. Na casa de Icário, era ignorada pelos pais e invejava a liberdade de ir e vir das escravas. Após o casamento com Odisseu, ela o segue esperançosa para Ítaca, onde permanece destituída de poder e se vê novamente isolada, social e geograficamente. O marido e o sogro, Laertes, governam a ilha, um porto com poucos visitantes; a sogra, Anticleia, e a ama de Odisseu, Euricleia, organizam o palácio. Quando Telêmaco nasce, é Euricleia quem se ocupa do bebê, tirando-o das mãos de Penélope, considerada imatura demais para cuidar do próprio filho. Não há espaço nem utilidade para ela.

O consolo de Penélope são as noites com o marido, que lhe conta suas histórias fabulosas e outras narrativas míticas. Quando Odisseu parte para Troia, Penélope se vê abandonada em Ítaca, de onde ela escuta ansiosa os relatos da guerra e do retorno do marido. É por meio da palavra que ela consegue escapar o espaço restrito ao qual sua posição de mulher aristocrata a legou.

Na falta de Odisseu, sem contar com a ajuda dos sogros nem a possibilidade de passar a responsabilidade para o filho, jovem demais, Penélope se liberta das limitações anteriores para se colocar, finalmente, como uma rainha com poder sobre Ítaca, o palácio e aqueles que a cercam. Ela governa o *oikos* de modo competente, imaginando o orgulho do marido em vê-la soberana sobre uma terra produtiva.

Penélope torna-se quase onisciente quanto ao que se passa em seu território. Quando *A odisseia de Penélope* chega à intriga que inicia a obra de Homero – a visita de Atena a Telêmaco e sua partida em busca de notícias do pai –, a narradora-protagonista faz questão de apontar que sabia que o filho tinha partido e conhecia as intenções dos pretendentes, tecendo ao redor deles mais do que a trama da mortalha de Laertes: suas escravas, treinadas e orientadas por ela, agiam como espiãs, buscando informações do modo que fosse necessário.

Ao contrário do que acontece na *Odisseia*, na obra de Atwood, Penélope é extremamente bem-sucedida em seu governo: uma com a casa e as posses, ela passa a se orgulhar de conhecer detalhes das criações animais da ilha e de ser procurada para aconselhar os servos mais simples em suas tarefas; controla os estoques de alimentos e a manufatura de roupas para os escravos; recebe e entretém os visitantes. O poder total de Penélope sobre o palácio inclui o comando inquestionável das escravas, envolvidas em sua trama para adiar um novo casamento o máximo possível. Sua decisão de permanecer está ligada com a autoridade que finalmente ela finalmente conquista.

As doze escravas, em seus interlúdios, comparam sua infância perdida aos mimos de Telêmaco; seus desejos por amantes nobres com as violências que sofrem dos pretendentes de Penélope; seus sonos cansados com os sonhos da rainha. Escravos, assim como o gado, as plantações e quaisquer outros bens relacionados ao palácio fazem parte do *oikos* familiar. As moças e Penélope têm pontos de vista muito diferentes quanto aquilo que o palácio representa.



Quando Odisseu enfim retorna, disfarçado, Penélope novamente nos informa que já conhecia a real identidade do “mendigo”, que colaborara com a encenação para não arriscar a vida do marido, e que planejara, aos risos, a cena em que Euricleia o reconhece pela cicatriz. Sua proposta do torneio do arco, misterioso na *Odisseia*, aqui é claramente fruto de sua mente estrategista: ela sabe que apenas Odisseu, recém-chegado, seria capaz de vencer a prova. O mesmo acontece com o diálogo sobre a cama especial construída por Odisseu. Trata-se de um falso teste, servindo para demonstrar ao marido que ela não estava prestes a lançar-se nos braços de qualquer um.

O retorno de Odisseu também marca a passagem do poder de Penélope para o marido: depois de anos de autoridade, ela perde o controle do que acontece no *oikos*. Sob as ordens de Odisseu, Telêmaco enforca as doze escravas consideradas “impuras” por Euricleia. O tema da interpretação dos mesmos fatos por diferentes pontos de vista desponta novamente, com força total. De acordo com Penélope, as escravas foram mortas a sua revelia, enquanto dormia drogada pela ama, e eram suas confidentes e auxiliares na trama contra os pretendentes. Para a velha Euricleia, as doze escravas escolhidas eram as que se deitavam com os pretendentes e maltratavam Telêmaco, desrespeitando o *oikos*. Finalmente, de acordo com as próprias damas, em um dos cantos finais, elas haviam sido vítimas das maquinações de Penélope, esposa infiel que queria se livrar das testemunhas de seus amores e amantes na ausência do marido. A morte delas teria comprado o silêncio contra as indiscrições da rainha, ainda toda-poderosa em seu palácio.

Nos últimos capítulos, Penélope explica sua decisão de ficar no Hades, onde a situação é bem diferente: permanecer uma sombra no Reino dos Mortos significa não viver novas experiências e ser constantemente atormentada pela prima Helena, exibicionista e provocadora, e pelo comportamento sorrateiro das escravas. Todas as características negativas de sua permanência se contrapõem a uma única vantagem: ela ainda preserva a memória, tornando-se capaz de recontar e assumir a autoria da narrativa.

Outro ponto marcante da permanência de Penélope no Reino dos Mortos é a nova ausência do esposo, uma repetição do contraste da obra homérica. Quando as escravas mortas por Telêmaco cantam uma última vez, dizem que levaram a culpa injustamente e que, por isso, vão perseguir e assombrar o herói para sempre. Essa decisão acaba por tornar a história de Odisseu e Penélope um ciclo constante, em que ela continua aguardando a volta do marido em uma *Odisseia* eterna.

Ele é sincero. Quer mesmo ficar comigo. Chora quando diz isso. Mas uma força desconhecida nos afasta.

São as escravas. Ele as vê ao longe, seguindo em nossa direção. Elas o enervam. Inquietam. Fazem com que sofra e queira ir para outro lugar (...). (ATWOOD, 2005a, p. 150)



Como se pode perceber, como na *Odisseia*, em *A odisseia de Penélope*, a opção de Penélope por ocupar um único espaço é fundamental para o encaminhamento do enredo. Se no épico a ausência de Odisseu e a estagnação de Penélope impulsionavam a narrativa, no romance,

(...) o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. (BRANDÃO, 2007, p. 211)

Assim, na obra de Atwood, Penélope torna-se capaz de narrar quando assume o poder do lugar que ocupa (reinando sozinha em Ítaca, ou vagando pelo Reino dos Mortos) e compartilha as observações que pôde realizar a partir de um e outro espaço. Sua permanência permite o controle narrativo, como ocorreu com a trama da mortalha que tecia e destecia para ludibriar os pretendentes.

Com frequência, a habilidade de contar histórias é relacionada a uma espécie de mundo ou conhecimento paralelo à realidade – às musas, ao passado perdido, ao mundo dos mortos. Esse “além” apresenta sempre informações às quais não temos acesso, e, como Margaret Atwood afirma, “todos os escritores precisam ir do agora para o era uma vez; todos precisam ir de cá para lá; todos precisam descer para o lugar onde todas as histórias são mantidas”. (ATWOOD, 2002, p. 178). A posição de Penélope no mundo dos mortos, apesar de ser estática quanto ao lugar em que se encontra, é privilegiada exatamente por permitir o contato com possibilidades e saberes aos quais ela não teve acesso em vida.

Ainda no palácio do pai, Penélope crescera cercada por escravas, as quais invejava, por serem livres para sair e viver experiências que ela, como princesa, estava impedida de conhecer. Mesmo durante o torneio cujo prêmio principal era sua mão em casamento, Penélope observara os pretendentes do alto de sua janela, por trás de um véu, em isolamento.

Em sua primeira noite juntos, Odisseu a conquistara contando suas aventuras no mundo, como mais tarde ocorre a sedução de Desdêmona por Otelo, em Shakespeare. No decorrer da narrativa, Penélope sempre diz que essas noites junto de Odisseu eram o ponto alto de seu dia, não apenas pelo prazer sexual, mas pela cumplicidade com a qual ele compartilhava as histórias que vivia e conhecia com ela. As palavras eram a chave graças à qual Penélope escapava as paredes impostas às mulheres do período – e é por meio das palavras que toma controle de sua própria história.



[Odisseu] sempre foi muito convincente. Muita gente acreditava que sua versão dos acontecimentos era verdadeira, com, talvez mais, talvez menos, alguns assassinatos, algumas lindas mulheres seduzidas e vagos monstros de um olho só. (...). Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. (...).

Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso: contar histórias é uma arte menor. (...) vou tecer minha própria narrativa. (ATWOOD, 2005a, p. 16-17)

A permanência de Penélope no Reino dos Mortos não somente permite o reconto da história (segundo ela, o esclarecimento de rumores e fofocas), como leva a um aprofundamento pela busca de novas informações. Como um detetive, ela questiona os outros mortos procurando pistas que expliquem e teçam em uma trama coesa os cacos de uma vida. Infelizmente, como Penélope afirma logo no primeiro parágrafo do capítulo inicial, a morte não traz conhecimento instantâneo de tudo, e ater-se às memórias ainda é sua fonte principal para recontar sua história.

Segundo Penélope explica, aos mortos é dada a opção de permanecer nesse mundo atemporal e imaterial ou voltar à vida, correndo o risco de perder as memórias do passado.

Suponho que todos conheçam as regras. Se quisermos, podemos renascer e fazer nova tentativa em vida; mas primeiro precisamos beber da fonte do esquecimento. (...).

Eu jamais beberia da fonte do esquecimento. Não vejo razão para tanto. Melhor: vejo a razão, mas não quero correr o risco. (ATWOOD, 2005a, p. 148-149)

Enquanto Odisseu, Telêmaco e Helena não hesitam em abrir mão de seus velhos "eus", apagar sua memória no rio do esquecimento e voltar à Terra (Odisseu como publicitário ou inventor, Telêmaco na política, Helena em "excursões" por Las Vegas), Penélope se nega a tentar uma vida refeita do zero, mantendo a memória da *Odisseia* e buscando novos fragmentos, como afirma constantemente no decorrer da história. Ela decide continuar vagando entre os asfódelos, incorpórea, mera sombra entre outras sombras, menciona as vizinhanças do Hades (como o inferno cristão), e reitera sua preferência pelo mundo familiar com seus mortos familiares.



CONCLUSÃO

As semelhanças entre Penélope e Odisseu são com frequência destacadas à luz do diálogo entre Odisseu e Nausícaa, em que ele apresenta a importância de marido e mulher terem a mesma opinião, a mesma mentalidade, *homophroneonte noemasin* (HOMERO, 2011, canto 6, p. 180-185). A astúcia – *metis* –, característica que o casal compartilha, permite o retorno de Odisseu (suas mentiras garantem presentes e auxílio) e a manutenção do *status* de Penélope (graças ao truque da mortalha e seus recados que animam um e outro pretendente).

Conforme já indicado, na *Odisseia* e em *A odisseia de Penélope*, forma-se também um paralelo entre a opção de Penélope por **ficar** e a de Odisseu, por **viajar**. Em Homero, esses dois contrapontos permitem o desenvolvimento da narrativa, culminando no aumento no *kleos* de ambos, bem-sucedidos em seus enredos: se Penélope tivesse decidido voltar para a casa do pai, Icário, ou casar-se novamente com um dos pretendentes, Odisseu não teria um lar para o qual voltar, e seu *nostos*, como o de Agamêmnon, seria incompleto. A permanência de Penélope permite a glória e o sucesso do retorno do esposo. Se Odisseu não insistisse em se lançar ao mar, uma e outra vez, resistindo ao esquecimento, não haveria *Odisseia* e Penélope acabaria por casar-se novamente e perder seu *kleos*. A escolha do herói em continuar o retorno – ao invés de sucumbir aos obstáculos e permanecer em um de seus portos de parada – permite a narrativa e a glória da esposa.

Em Atwood, se Penélope decidisse abandonar o Reino dos Mortos, bebendo da fonte do esquecimento, não haveria *A odisseia de Penélope*. A escolha do espaço é extremamente significativa e também determina a própria existência da narração: Penélope só pode contar sua história porque decide **ficar** e, conseqüentemente, não se banhar no esquecimento. Ela agora habita a terra da memória, na qual cultiva o poder narrativo. As escravas, narradoras que formam uma espécie de coro no romance, perpetuam a ausência de Odisseu: sua perseguição, segundo Penélope, é que faz com que ele decida reencarnar – e viver novas aventuras.

Se o *oikos* da *Odisseia* era representado pelo palácio, contendo escravos, bens e a história da família de Odisseu, o *oikos* de *A odisseia de Penélope* é o Reino dos Mortos, representando a memória e a narrativa em si. Ambos são mantidos por Penélope, e continuam a existir graças a sua resistência em abandoná-los. Em Homero, Penélope é a casa para a qual Odisseu retorna; para Atwood, Penélope é a chave do enredo, o ponto fixo que não permite que a trama se perca. A permanência de Penélope no Reino dos Mortos permite o reconto de Atwood, assim como a permanência em Ítaca permite o retorno bem-sucedido de Odisseu, e, conseqüentemente, a *Odisseia* homérica em si.



REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. *A odisseia de Penélope*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. *Negotiating with the dead: a writer on writing*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Penelopiad*. Nova York: Canongate, 2005b.
- BRANDÃO, L. A. Espaços literários e suas expansões. *Aletria - Revista de Estudos de Literatura: Poéticas do espaço*, Belo Horizonte, v.15, jan-jun/2007.
- BRULÉ, P. *Las femmes grecques à l'époque classique*. Paris: Hachette littératures, 2001.
- DE JONG, I. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- HEITMAN, R. *Taking her seriously: Penelope and the plot of Homer's Odyssey*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2011.
- MURNAGHAN, S. Reading Penelope. In: OBERHELMAN, S.; KELLY, V.; GOLSHAN, R. (Eds.). *Epic and epoch: Essays on the interpretation and history of a genre*. Texas: Texas Tech University, 1994, p. 76-96.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I. *Le chant de Pénélope*. Paris: Belin, 1994.
- STEAD, E. *Odyssée d'Homère*. Paris: Gallimard, 2007.



JAMES JOYCE E O ROMANCE MODERNO PELO *NOUVEAU ROMAN*¹

Daniel Falkemback Ribeiro²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a concepção de romance moderno nos ensaios críticos de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Nathalie Sarraute, escritores do chamado *nouveau roman*, o “novo romance” francês das décadas de 1960 e 1970. Associado a isso, procura-se entender qual é o papel da forma narrativa do *Ulysses*, de James Joyce, marco na literatura do século XX, em sua definição da representação da realidade no romance como força principal de sua renovação. Esse estudo se concentra nas vozes da narrativa vistas pelos três escritores e pela crítica da obra joyciana e na presença de Joyce como referência nos ensaios críticos dos escritores selecionados.

Palavras-chave: James Joyce. *Nouveau roman*. Romance moderno.

ABSTRACT: This work has the objective of analyzing the definition of modern novel in the critical essays of Alain Robbe-Grillet, Michel Butor and Nathalie Sarraute, writers of the called *nouveau roman*, the French “new novel” from the decades of 1950 and 1960. Also we try to understand what is the role of the narrative form of James Joyce’s *Ulysses*, landmark in the 20th century literature, in the notion of representation of reality in the novel as the main force for its renewal. This study is focused on the narrative voices as seen by the three writers and by the critics of the Joycean work and on the presence of Joyce as a reference in the critical essays of the selected authors.

Keywords: James Joyce. *Nouveau roman*. Modern novel.

¹ Artigo recebido em 10 de outubro de 2012 e aceito em 08 de dezembro de 2012. Texto orientado pelo Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (UFPR).

² Mestrando do Curso de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: danielfalkem@gmail.com



INTRODUÇÃO

Tudo parece instável quando afirmamos qualquer coisa sobre o *nouveau roman* (“novo romance”), conhecido grupo de romancistas de vanguarda franceses das décadas de 1950 e 1960. A recepção dos autores a que se atribui esse rótulo foi basicamente a mesma, sendo que a crítica francesa, em boa parte ainda ligada aos ideais românticos e realistas de romance, viu todos como estranhos que eram idênticos em sua estranheza. Desse modo, em certas obras que tratam desse período literário, podem chamar de *nouveau roman* apenas a obra de alguns ou expandir o conceito para outros autores do mesmo período, como Samuel Beckett e Marguerite Duras. Como pode se perceber, sempre foi difícil entender exatamente o que define esse “movimento” literário, as relações que aproximam todos esses autores, sem ler alguma crítica a respeito. Interessante também é ler o que os autores do *nouveau roman* pensavam acerca dessa denominação e dos caminhos que buscavam para o romance do século XX.

Essa reflexão acerca das visões sobre o romance moderno dos *nouveaux romanciers* (“novos romancistas”) foi feita a partir de ensaios críticos de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Nathalie Sarraute. Seus textos foram selecionados das obras *Répertoire* (vol. 1, 1960; vol. 2, 1964), de Butor, *Pour un nouveau roman* (1963), de Robbe-Grillet, e *L'ère du soupçon* (1956), de Sarraute. Também me utilizei, ainda que em escala bem menor, de um texto curto de Butor, a abertura de *Joyce et le roman moderne* (1968), volume com ensaios de diversos autores. Essa seleção abrange ensaios que se referem essencialmente à literatura que eles visam escrever ou que pensam que será escrita a partir de então.

POR UMA CRÍTICA DO NOUVEAU ROMAN

Os motivos para cada um dos *nouveaux romanciers* divulgar seus ensaios são diversos, sendo que Sarraute escreve *L'ère du soupçon* com o claro objetivo de fornecer uma reflexão aos seus leitores sobre o romance moderno como *work in progress* cuja leitura gera uma desconfiança do leitor, enquanto que Robbe-Grillet busca sempre justificar sua produção literária e mostrar a relevância da literatura moderna para os críticos e os leitores que não veem seus livros com bons olhos (YANOSHEVSKY, 2005, p. 70). Desse modo, parece que Sarraute, que se lançou em sua tarefa anos antes de Robbe-Grillet o fazer, é a pioneira nessa defesa do *nouveau roman* ainda que ela trate do romance moderno como um todo. Mas, se observarmos o trecho de abertura do ensaio *L'ère du soupçon* de Sarraute, presente no livro homônimo, perceberemos que os críticos também a motivam a escrever sobre a literatura:



Les critiques ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités premières que le roman, que je sache, est et restera toujours, avant tout, “une histoire où l’on voit agir et vivre des personnages”, qu’un romancier n’est digne de ce nom que s’il est capable de “croire” à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre “vivants” et de leur donner une “épaisseur romanesque” (...). (SARRAUTE, 1956, p. 55)³

Sua posição em relação à maior parte da crítica francesa da época da recepção de suas primeiras obras, como *Tropismes* (1939), é basicamente a mesma de Robbe-Grillet, que recusa o conservadorismo em relação ao romance visto como mera aplicação do modelo realista do século XIX. Essa idéia de prescritividade para a escrita romanesca pode ser facilmente percebida no texto da escritora, que se refere aos críticos como “bons pedagogos” de maneira irônica. Talvez Yanoshevsky tenha pensado que Sarraute não teve a intenção de reagir a uma crítica ao escrever seus ensaios porque isso não é colocado de modo explícito no texto, porém é possível notar por esse e outros trechos que essa é uma preocupação da escritora, ainda que isso não signifique que seja a razão maior para a publicação de sua crítica. Portanto, essa recusa de inovação por parte do público (crítico ou não) está presente no seu texto, mas certamente não é algo tão direto quanto na crítica de Robbe-Grillet. Ele, ao escolher o ensaio *À quoi servent les théories* para abrir o seu *Pour un nouveau roman*, já quer que o leitor de sua crítica tenha em mente desde o início de que seus textos são de obra de alguém que não é um teórico. A primeira frase desse ensaio é justamente “*Je ne suis pas un théoricien du roman*”.⁴ (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 7). Além disso, algumas linhas depois, ele vai além e se coloca na defensiva, como um escritor que precisa evidenciar seu trabalho como válido, ao contrário do que leitores mais conservadores possam imaginar, algo que pode ser observado pelo trecho seguinte:

La plupart du temps, ces réflexions étaient inspirées par certaines réactions – qui me paraissent étonnantes ou déraisonnables – suscitées dans la presse par mes propres livres. Mes romans n’ont pas été

³ “Mesmo os críticos preferindo, como bons pedagogos, fingir que não observam nada e, pelo contrário, nunca perdem uma chance de proclamar com o tom das primeiras verdades que o romance, que eu almejo, é e permanecerá sempre, acima de tudo, ‘uma história na qual se vê agir e viver as personagens’; que um romancista não é digno desse nome a não ser que ele seja capaz de ‘acreditar’ em seus personagens, o que o permite torná-los ‘vivos’ e dá-los uma ‘espessura romanesca’ (...).”

⁴ “Eu não sou um teórico do romance.”



accueillis, lors de leur parution, avec une chaleur unanime; c'est le moins que l'on puisse dire. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 7)⁵

Essa recusa de uma norma pré-estabelecida para o romance moderno também é tratada de maneira crítica por Butor, que aparentemente não quer que o leiam como escritor que reage a críticos, mas sim como um crítico. Na maior parte dos seus ensaios, ele se concentra em analisar textos literários ou teorizar sobre a literatura moderna, porém há alguns poucos momentos em que realmente se coloca como um escritor, como na sua *Intervention à Royaumont*, presente no volume I do seu *Répertoire*. Além disso, as *Réponses à Tel Quel* (volume II do *Répertoire*) são de fundamental importância para se entender tanto o seu trabalho como escritor quanto como crítico, já que podem ser lidas como complementares à *Intervention* citada. Aqui fica claro, na verdade, para o autor, que ele não consegue distinguir bem sua atividade literária da crítica, já que ao ser perguntado sobre isso ele responde: "(...) *j'éprouve de moins en moins cette différence* [entre crítica e literatura]."⁶ (BUTOR, 1964, p. 294).

O posicionamento dos três escritores acerca do romance mais tradicional, ainda ligado à estética balzaquiana (que em seus textos é sempre o principal exemplo de literatura a ser superada), mostra como certamente há dois fatores básicos que os ligam: 1) eles não deixam de ser escritores para ser críticos e 2) pretendem defender um romance que vá contra o modelo estabelecido. Certamente esses dois pontos não são suficientes para caracterizá-los como um "movimento" literário, afinal todo escritor de vanguarda quer trazer inovações para a sua arte.

O realismo e o papel da descrição são tópicos recorrentes nas reflexões de Butor, Robbe-Grillet e Sarraute por verem nela a matéria principal do romance escrito em sua época, algo que certamente não era novidade para a literatura. O próprio Robbe-Grillet tinha consciência disso, senão não poderia dizer, sobre Gustave Flaubert e Franz Kafka, que "*cette passion de décrire, qui tous deux les anime, c'est bien elle que l'on retrouve dans le nouveau roman d'aujourd'hui*".⁷ (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 13). Mas, o que se quer dizer com "paixão por descrever"? O que se descreve exatamente em um romance? Para Robbe-Grillet, há a necessidade para o romance moderno de se depurar de toda a carga simbólica previamente estabelecida para os objetos para assim descrevê-los como eles estão ali, não sendo uma descrição baseada em alusões. Ao pensarmos nisso, a noção de "objetividade" já nos vem à mente e

⁵ "Na maior parte do tempo, essas reflexões eram inspiradas por certas reações – que me parecem espantosas ou irracionais – suscitadas na imprensa pelos meus próprios livros. Meus romances não foram recebidos, desde a sua publicação, com um entusiasmo unânime. É o que pode se dizer de menos."

⁶ "Eu percebo cada vez menos essa diferença [entre crítica e literatura]."

⁷ "É essa paixão por descrever que anima ambos a que encontramos no novo romance de hoje."



certamente podemos imaginar uma descrição bem óptica, como se fosse gravada por uma câmera a imagem de um quarto onde realmente está uma personagem. Foi justamente dessa ideia que vários críticos partiram para analisar o *nouveau roman*. Porém, eles se depararam com problemas. Antes que apenas nos deixemos levar por isso, devemos seguir com a nossa análise dos ensaios dos autores selecionados e ignorar por enquanto a sua literatura.

A descrição em Robbe-Grillet, em *Pour un nouveau roman*, não é objetiva, mas exatamente o contrário, como o autor explica em seu ensaio *Nouveau roman, homme nouveau*:

Comme il y avait beaucoup d'objets dans nos livres, et qu'on leur trouvait quelque chose d'insolite, on a bien vite fait un sort au mot "objectivité", prononcé à leur sujet par certains critiques dans un sens pourtant très special: tourné vers l'objet. Pris dans son sens habituel – neutre, froid, impartial –, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 117-118)⁸

Essa visão em relação à suposta objetividade do *nouveau roman* está em concordância com a crítica dos outros dois autores e também é coerente com boa parte do discurso presente nesse volume de ensaios. A grande questão deles todos parece ser que o novo realismo que buscaram não é conforme com a visão estabelecida da sociedade, como o romance burguês do século XIX, mas sim procura explorar as realidades possíveis no texto através da sua leitura, fazendo sua literatura ser, a princípio, dependente das interpretações do leitor. Como Sarraute afirma no ensaio *L'ère du soupçon*:

⁸ “Como há muitos objetos nos meus livros e eles foram vistos como um pouco insólitos, as pessoas correram para usar a palavra ‘objetividade’, pronunciada por alguns críticos em um sentido, portanto, muito especial: voltado para o objeto. Em seu sentido habitual – neutro, frio, imparcial –, a palavra se tornou um absurdo. Não se trata somente de um homem que, em meus romances, por exemplo, descreve todas as coisas, mas sim do menos neutro, do menos imparcial dos homens: comprometido, pelo contrário, sempre com uma aventura passional das mais obsessivas, a ponto de deformar, de repente, sua visão e de produzir dentro de si uma imaginação próxima do delírio.”



(...) *le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort.* (SARRAUTE, 1956, p. 71)⁹

A partir dessa passagem, até poderia se dizer que Sarraute concordaria com Roland Barthes quando afirma que *"le livre est un monde"*¹⁰ (BARTHES, 1966, p. 69), pois aqui também está presente a noção da leitura da obra literária por si, mergulhada em seu interior, sem qualquer "reminiscência do mundo familiar", do cotidiano do leitor. Essa ideia teoricamente invalida a busca por elementos na obra literária que tenham relação verossímil com o mundo que vemos ao nosso redor. Desse modo, entender como se dá o realismo no romance moderno nos parece ser de fundamental importância, pois aqui não há mais a mera descrição que se pretende exata, mas sim um "realismo subjetivo". (GENETTE, 1966, p. 72).

Realidade e verdade estão totalmente desconexas para a crítica do *nouveau roman*, já que para os três autores analisados vale a seguinte afirmação: "(...) *le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne.*"¹¹ (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 129). Como se percebe, a descrição aqui não deve fornecer experiências compatíveis com a nossa vida, como se pensava no século XIX, nem deve mostrar em alguma "profundidade" das personagens a verdade do que é retratado. Não existe verdade, já que tudo se trata de ficção. Só existem as possibilidades que esse "novo realismo" quer nos oferecer. Evitando-se qualquer "profundidade", a descrição superficial dos objetos e das personagens permite inclusive que as personagens dos romances possam ter múltiplas interpretações possíveis (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 20). O romance moderno aqui aparece como um jogo intenso

⁹ "(...) o leitor está de repente no interior, no mesmo lugar onde o autor se encontra, em uma profundidade onde nada subsiste dos seus pontos cômodos de referência para ajudá-lo a constituir as personagens. Ele está inserido e mantido até o fundo de uma matéria anônima como o sangue, em um magma sem nome, sem contorno. Se ele chega a se direcionar, é graças aos alicerces que o autor lançou para se situar. Nenhuma reminiscência de seu mundo familiar, nenhuma preocupação convencional de coesão ou verossimilhança desvia sua atenção nem freia seu esforço."

¹⁰ "O livro é um mundo."

¹¹ "O verdadeiro, o falso e o fazer acreditar se tornaram, de certo modo, o sujeito de toda obra moderna."



entre o objetivo e o subjetivo, que representa uma realidade que pode ser vária em suas possibilidades.

A acusação de “objetividade” pura, que “desumaniza” a obra literária, que está presente no discurso dos críticos mais tradicionais também os leva a crer que o *nouveau roman* é puro formalismo, sem conteúdo algum. Butor, em resposta a isso, em seu ensaio *Le roman comme recherche* (volume I do *Répertoire*), afirma que “*le roman est une forme particulière du récit (...) [et] il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité*”.¹² (BUTOR, 1960, p. 7). Sendo um meio essencial de compreensão da realidade, o romance não pode ser só uma forma sem sentido algum, “desumanizadora”, já que a nossa realidade é humana, não puramente objetiva. Provavelmente ser “puramente objetivo” é algo impossível na literatura, que é uma arte, uma expressão humana. Portanto, além do romance moderno não ser só forma, ele também é uma maneira de entendimento da realidade especial, já que é “uma forma particular de narrativa”. A afirmação de Butor de que o romance é o laboratório da narrativa (BUTOR, 1960, p. 8) também entra em consonância com essa ideia, já que o romance é uma forma particular da narrativa justamente porque é uma forma de pesquisa de toda a narrativa, de todo o discurso humano, não só do literário.

Essa noção da literatura como texto diferenciado nos remete imediatamente ao conceito de estranhamento dos formalistas russos, que era bem aceito pelos teóricos estruturalistas das décadas de 1950 e 1960 (cf. EAGLETON, 2001), justamente o período em que foram escritos os ensaios de Butor, bem como os textos dos outros dois autores aqui abordados.

A questão da “objetividade” no romance moderno parece então ser mais complexa do que poderia parecer de início. Esse romance não quer retratar a realidade sob moldes realistas já estabelecidos, mas sim criar novos meios para um novo realismo. Daí a afirmação de Butor de que “*l’invention formelle dans le roman, bien loin de s’opposer au réalisme comme l’imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition sine qua non d’un réalisme plus poussé*”.¹³ (BUTOR, 1960, p. 9). Também é possível dizer que a experimentação formal para os romancistas aqui aparece como principal meio para a concretização de um novo realismo: não se trata de um “formalismo” por si só (BROOKS, 1963, p. 266). Percebe-se aqui também a preocupação de escritor no trabalho de crítico, já que o autor se refere a “uma crítica míope” que Robbe-Grillet e Sarraute também desvalorizam ao defender sua própria literatura. A noção de um “realismo mais avançado” pode ser mais compreendida se a associarmos à

¹² “O romance é uma forma particular de narrativa (...) [e] é um dos constituintes essenciais de nossa apreensão da realidade.”

¹³ “A criação formal no romance, bem longe de se opor ao realismo como imagina com frequência uma crítica míope, é a condição *sine qua non* de um realismo mais avançado.”



visão de obra de arte de Robbe-Grillet, definida em seu ensaio *Sur quelques notions périmées*:

L'oeuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante: elle est, elle n'a pas besoin de justification. Le zèbre [símbolo do formalismo para os soviéticos] est réel, le nier ne serait pas raisonnable, bien que ses rayures soient sans doute dépourvues de sens. Il en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman: c'est dans leur forme que réside leur réalité. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 41)¹⁴

Se na forma reside a realidade, nada mais natural do que ver o romance, laboratório da narrativa, como meio de exploração dessa forma com o objetivo de apreender essa realidade. Como pode se observar, estamos chegando a conclusões gerais sobre o *nouveau roman* a partir dos seus próprios escritores, o que nos leva a acreditar que o romance moderno na sua época queria ir além de tudo já estabelecido, revolucionar a literatura e a sua realidade. De acordo com sua visão, qualquer acusação de “falta de verossimilhança” ou de “formalismo” da parte dos críticos não faz sentido, já que o conteúdo do romance é o próprio mundo que é criado por ele, sem referências externas, tornando o “objetivo” totalmente “subjetivo”. (YANOSHEVSKY, 2005, p. 74).

O ULYSSES E A BUSCA POR UM NOVO REALISMO

Muitos teóricos sempre se utilizam do termo “joyciano” para designar a forma narrativa de alguma obra, e isso talvez possa ser aplicado em algumas opiniões sobre o *nouveau roman* também. Pensar o que seria ser “joyciano” é relevante para isso, em especial o que é uma “narrativa joyciana”. Se pensarmos no *Ulysses* (1922), não poderemos aplicar um conceito único a toda sua construção narrativa, já que se trata de um romance com episódios que possuem grande variação entre si. Ao comparar episódios do início da obra (como o primeiro, intitulado *Telêmaco*) e do final (como o penúltimo, intitulado *Ítaca*) sem ter lido o resto, alguém provavelmente terá dúvidas antes de confirmar que leu duas partes de um mesmo conjunto. A evolução da narrativa do *Ulysses* faz com que o leitor experimente um pouco de tudo, dando-nos às vezes uma forma semelhante ao romance tradicionalmente escrito até então, outras vezes um misto

¹⁴ “A obra de arte, como o mundo, é uma forma viva: ela é, ela não precisa de justificativa. A zebra [símbolo do formalismo para os soviéticos] é real, negá-la não seria racional, mesmo que suas listras sejam, sem dúvida, desprovidas de significado. O mesmo vale para uma sinfonia, uma pintura, um romance: é na sua forma que reside a sua realidade.”



de vozes que nos faz duvidar de tudo que lemos, inclusive de quem nos apresenta os acontecimentos do enredo.

Para que se compreenda melhor a variedade literária que é o *Ulysses*, partamos de início do alerta de David Hayman, que nos diz que “*we need not overlook a certain comforting consistency in the persona behind the action of the first eleven chapters*”.¹⁵ (HAYMAN, 1982, p. 88). Quando Hayman nos incita a acreditar que a “pessoa” por trás da narrativa não parece querer aparecer muito para o leitor, fazendo seu trabalho costumeiro, ele, com certeza, não deseja que ignoremos o fato de que sim, há uma “voz” ali nos fornecendo dados para a leitura da obra. Além disso, diz-se que os primeiros capítulos do *Ulysses* são, de certo modo, “confortadores” em relação à atuação dessa voz nas partes seguintes. Por que essa voz escondida atrás do que lemos, esse “narrador” que não sabemos quem é poderia nos incomodar, nos tirar desse conforto da leitura? Talvez porque não nos deixa entender o texto por nós mesmos, querendo interferir no discurso das personagens a todo tempo.

É fato que logo se vê que nas partes iniciais do *Ulysses* que não se dá muito bem essa aparente convencionalidade do texto. Há certa alteração na narrativa já no começo da obra, que expõe a variação do seu foco narrativo de acordo com as personagens que aparecem. Assim que Buck Mulligan deixa de ser a única voz aparente, após se referir a Stephen Dedalus, “o texto, como que reconhecendo a autoridade a que a princípio deve obedecer, pronto se afasta dele e se coloca mais próximo a Stephen”. (GALINDO, 2006, p. 36). Essa mudança no foco narrativo não é exatamente desnorteadora para o leitor tradicional de romances, mas já é uma pequena amostra da complexidade formal da obra por inteiro. Hayman já assinalava essa progressão narrativa ao afirmar:

The first six chapters of Ulysses must be considered as a unit. They prepare the reader through dramatic expression for the thematic concerns of the entire novel, through modifications in the techniques for the more radical style shifts of the later chapters, through the increasing use of the stream of consciousness for the phasing out of the conscious personal voice in the evening chapters. (HAYMAN, 1982, p. 93)¹⁶

¹⁵ “Nós não podemos ignorar uma certa consistência confortante na *persona* por trás da ação dos primeiros onze capítulos.”

¹⁶ “Os primeiros seis capítulos do *Ulysses* devem ser considerados uma unidade. Eles preparam o leitor através de uma expressão dramática para os focos temáticos do romance inteiro, através de modificações técnicas para mudanças mais radicais de estilo nos últimos capítulos, através do uso progressivo do fluxo de consciência pela eliminação da voz pessoal consciente nos capítulos anteriores.”



O primeiro episódio, *Telêmaco*, é um bom exemplo de como se dá no livro, a princípio, esse embate de vozes que querem dominar o texto para sua narração, seu olhar dos acontecimentos, sua opinião. Como narrador, uma personagem atua não mais como uma marionete, mas como um ator no processo narrativo. Mulligan quer dirigir a narração, mas Dedalus aparece para disputá-lo, levando-nos a uma narração semelhante à de obras anteriores de Joyce, em que ele já era personagem.

The narrator is obliging us to accept another order of reality. He is playing on our need to naturalize and explain the strange and elusive, to close the field of experience. He is also asserting his independence, his freedom from the rules he himself has established. (HAYMAN, 1982, p. 92)¹⁷

É interessante pensar que o narrador é responsável pela realidade que aceitamos da obra, algo que pode parecer óbvio, mas não é. Uma narrativa realista não se faz necessariamente por "objetividade", como muitos podem pensar, já que tudo o que aceitamos de uma obra literária vem do seu narrador, portanto parece evidente que devemos confiar nele. Quanto menos "subjetivo" ele se apresenta, mais tendemos a acreditar em suas descrições do espaço ou das ações das personagens, porém todo esse senso comum sobre literatura cai por terra na leitura do *Ulysses*. Se o narrador nos obriga a confiar em sua "ordem da realidade", ainda que seja contraditória com o que ele mesmo afirmou antes, podemos começar a desconfiar da veracidade de suas informações e explicações.

Por ser uma questão de interesse do escritor, este certamente pode fazer com que a narração siga o interesse do seu narrador ou das personagens tratadas. Nesse sentido, é possível ver em Joyce esse papel do realismo ser distribuído entre as vozes da narrativa, não tão focado no autor ou no narrador, o que nos faz seguir toda a variabilidade da personagem no romance. Não sendo Leopold Bloom, por exemplo, uma personagem reta, podemos ser sempre surpreendidos pelo modo como o narrador segue seu humor no decorrer do romance. Daí vem essa instabilidade da "ordem da realidade" no *Ulysses*, pois ser realista não significa ser puramente objetivo.

Agora, se retornarmos ao *nouveau roman*, poderemos analisar em que medida suas visões do romance moderno partem ou não do *Ulysses* com base em noções de realismo. O fato de Joyce estar entre os autores referenciais para a evolução desse gênero literário nos textos dos autores analisados talvez seja um indicativo de que sua obra é mais "joyciana" do que pode se imaginar. Isso se deve ao fato de o *Ulysses*

¹⁷ "O narrador está nos obrigando a aceitar outra ordem de realidade. Ele está jogando com a nossa necessidade de naturalizar e explicar o estranho e o complexo para limitar o campo de experiência. Ele também está afirmando a sua independência, a sua liberdade das regras que ele mesmo estabeleceu."



ser uma obra que sintetiza uma série de inovações modernistas do romance, tornando-se fundamental para qualquer um que queira estudar o romance moderno. Assim sendo, o “novo realismo” posto pelo *nouveau roman* pode ser mais relacionado à obra de Joyce do que ao realismo tradicional, pois:

(...) *the form contemporaneous to the Naturalist novel, the Symbolist poem, seemed to cast a longer shadow into the twentieth century, and by 1922 Ulysses appeared to have exhausted the resources of the realistic method. This landmark led critics to speculate that the novel had run its course and was entering the death agony with the society and the world-view which had engendered it.* (BROOKS, 1963, p. 265)¹⁸

Peter Brooks tem razão ao afirmar que o *Ulysses* é uma espécie de marco para a literatura do século XX. Não é à toa que James Joyce está presente nos ensaios dos *nouveaux romanciers*, fato que deu motivo para a elaboração desta monografia. Se pensarmos que o *nouveau roman* se pretendia, de certa maneira, um “novo realismo”, não devemos imediatamente nos remeter ao modelo já existente (ou, segundo Brooks, inexistente, pois morreu), mas sim buscar um realismo fundado na visão de mundo que se criou com o advento da modernidade ocidental. A literatura francesa do pós-guerra buscou a partir de experimentos como o *Ulysses* e o *Finnegans Wake* reformular seus conceitos sobre o romance. É bom lembrar que a criação de um “novo romance”, com ênfase no fato de que cada obra seria uma única possibilidade de “novo”, não era algo definitivo, como Robbe-Grillet fez questão de reafirmar uma série de vezes nos ensaios de *Pour un nouveau roman*. Ele tinha a consciência de que o “novo romance” que escrevia só seria novo para sua própria época.

Ainda sobre a questão do realismo, é interessante perceber como o *Ulysses* aparece como fim do que era considerado realista no século XIX, sem que, no entanto, isso signifique que Joyce ou qualquer outro escritor moderno tenha pensado em criar uma obra totalmente não realista num sentido mais amplo. Pode se dizer que todos os escritores pensam ser realistas, já que pretendem apresentar uma maneira mais efetiva de representar a realidade, mesmo os que parecem ter criações aparentemente absurdas, como os surrealistas (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 135). Nesse sentido, não se pode dizer que Joyce quis acabar com o realismo, mas apenas fornecer novos meios de concretizá-lo por meio da literatura.

¹⁸ “(...) a forma contemporânea ao romance naturalista, o poema simbolista, parece ter lançado uma sombra maior sobre o século XX, e por volta de 1922 o *Ulysses* parecia ter acabado com os recursos do método realista. Esse marco levou críticos a especular que o romance tinha chegado ao fim e estava prestes a morrer com a sociedade e a visão de mundo que o puseram em questão.”



Para atingir esse realismo renovado, Robbe-Grillet acreditava que o romance futuro deveria dar maior liberdade para as interpretações do leitor. Já que todos pensam ser realistas, pois cada um se refere a sua realidade, a possibilidade de que o leitor siga a sua experiência para formar um sentido para a obra se torna inegável. Portanto, a personagem no romance moderno também não pode ser bem definida, o que invalida qualquer tentativa mais naturalista de dar um perfil psicológico e social bem determinado do protagonista de sua obra, por exemplo. Sendo dependente da interpretação de cada um, a personagem perde necessariamente sua unidade:

Quant aux personnages du roman, ils pourront eux-mêmes être riches de multiples interprétations possibles; ils pourront, selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires, psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 20)¹⁹

Para entender sua concepção de personagem, devemos ter em mente que, na verdade, o próprio conceito de "personagem" perde valor no romance moderno. Não é à toa que ele está dentre as "noções obsoletas" de seu ensaio *Sur quelques notions périmées*. A personagem é definida como figura tipicamente burguesa, individualista do século XIX, assim como o herói do romance. Ambos se referem a uma época em que ter um nome era algo relevante, em que a família da personagem parecia ser a principal origem de cada característica do protagonista. Robbe-Grillet acreditava que essa ideia não tinha mais o mesmo valor na metade do século XX, que o indivíduo tinha perdido seu lugar de destaque para se tornar mais um número, uma "marionete" de uma entidade maior. Assim sendo, faz sentido vermos essa personagem como mutável de acordo com um contexto, mais subjetiva do que objetiva, quase como se fosse apenas um ator que mudasse de papel a todo instante. Mais uma vez a "objetividade" que alguns críticos apontaram no *nouveau roman* se torna aparente, já que essa extrema variabilidade da personagem não permite uma visão sua bem definida.

A partir desse momento, talvez já seja mais claro que a personagem do romance moderno como visto por Robbe-Grillet é muito semelhante à do Ulysses. A instabilidade da personagem joyciana, que se permite se contrariar e que pode oscilar sem parar de posição na hierarquia das vozes narrativas no romance, certamente permite múltiplas interpretações da parte do leitor, e inclusive ocorre justamente por ela ir além da definição clássica de personagem. Narrador e personagem são conceitos bem distintos entre si no romance tradicional, de tradição naturalista, porém no romance

¹⁹ "Em relação às personagens do romance, elas poderão elas mesmas ser ricas em múltiplas interpretações possíveis; elas poderão, segundo as preocupações de cada um, dar espaço para todos os comentários, psicológicos, psiquiátricos, religiosos ou políticos."



moderno (inclusive no *Ulysses*) eles têm suas fronteiras atenuadas a ponto de duvidarmos se existem diferenças significativas entre os dois. Se uma personagem pode ser o narrador ou se pode dominá-lo de alguma maneira, há uma quebra do padrão tradicional, em que somente o narrador sabia de tudo e somente ele poderia ditar o que acontece no enredo. A “ordem da realidade” distorcida no *Ulysses*, como argumentava Hayman, não pode ser associada diretamente a uma realidade existente fora do livro, pois a ruptura com a noção de realidade unitária nos faz acreditar somente no que vemos em nossa leitura. Portanto, faz sentido o que ainda Robbe-Grillet afirma sobre a arte (e a literatura incluída):

Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 42)²⁰

Fica mais claro aqui que o autor tem a intenção de eliminar qualquer realidade exterior que possa se interiorizar no romance. Não existe aquela “profundidade” que deve ser explorada em uma personagem, pois ela se refere somente a si mesma. A partir disso, parece haver certa contradição no pensamento de Robbe-Grillet, que, como vimos anteriormente, afirma também que a personagem é interpretada pelos leitores segundo suas preocupações, suas visões de mundo, mas isso não exclui necessariamente a ideia de que essa verdade que existe somente naquela obra. No *Ulysses*, a presença de Leopold Bloom a princípio não seria determinada por alguma referência externa ao livro, alguém que ele represente, já que ele existe somente na criação de Joyce, algo evidente em termos teóricos.

Sobre a suposta profundidade da personagem, seria interessante repensarmos a posição de Sarraute a respeito da “psicologia” existente nela, que Robbe-Grillet atribui a uma possível interpretação da parte do leitor. Sendo a personagem nada profunda, “superficial”, parece não fazer sentido explorá-la em sua mente. Para a autora de *L'ère du soupçon* a ideia de um lado “psicológico” no romance não é mais válida, principalmente no período pós-guerra, o que a faz desvalorizar o pensamento de Virginia Woolf:

Qui songerait aujourd'hui à prendre encore au sérieux ou seulement à lire les articles que Virginia Woolf, quelques années après l'autre guerre, écrivait sur l'art du roman? Leur confiance naïve, leur

²⁰ “Ela não se sustenta sobre qualquer verdade que exista além dela mesma, e pode-se dizer que ela não expressa nada além de si mesma. Ela mesma cria seu próprio equilíbrio e seu próprio sentido por si mesma.”



innocence d'un autre âge feraient sourire. (SARRAUTE, 1956, p. 81)²¹

A autora inglesa é vista quase como uma criança por Sarraute por seu pensamento. Ela faz questão de prosseguir nisso ao dizer que Virginia Woolf afirma: "(...) *plus naïvement encore: 'Pour les modernes, ajoutait-elle avec fierté, l'intérêt se trouve dans les endroits obscurs de la psychologie.'*"²² (SARRAUTE, 1956, p. 81). O tom sarcástico é evidente aqui também, referindo-se de novo à ingenuidade da autora e ao seu orgulho ao estabelecer o que é "moderno" por uma definição certamente inconcebível no raciocínio de Sarraute. O seu grande inimigo no ensaio *Conversation et sous-conversation*, da qual foram retiradas as duas últimas passagens, é justamente essa obscuridade psicológica da personagem, algo que Robbe-Grillet também via como traço de uma tradição do passado, aparentemente distante do *nouveau roman*. É a partir daí que vem a sua crítica ao monólogo interior, que para Sarraute não deixa de ser uma tendência de buscar o lado "obscuro" psicológico das personagens:

(...) il n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur: un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots. (SARRAUTE, 1956, p. 97)²³

²¹ "Quem sonharia hoje em dia em levar a sério ou sequer em ler os artigos que Virginia Woolf, alguns anos depois da outra guerra [a Primeira Guerra Mundial], escrevia sobre a arte do romance? Sua confiança ingênua, sua inocência de outra época nos fariam sorrir."

²² "(...) mais inocentemente ainda: 'Para os modernos – acrescenta ela com orgulho – o interesse se encontra nos cantos obscuros da psicologia'."

²³ "(...) não se demora muito para perceber o que se dissimula por trás do monólogo interior: uma abundância incontável de sensações, imagens, sentimentos, lembranças, impulsões e pequenos atos latentes que nenhuma linguagem interior expressa, que se apressam para as portas da consciência, reúnem-se em grupos compactos e surgem de repente, desfazem-se logo, combinam-se de outra maneira e reaparecem sob uma nova forma, enquanto que continua a se desenrolar em nós, igual a uma fita que se escapa crepitando da fenda de um teletipo, o fluxo ininterrupto de palavras."



O monólogo interior, ao qual tanto Virginia Woolf quanto James Joyce geralmente são associados, aqui aparece como resquício dessa exploração psicológica que o romance tanto buscou desde o século XIX. Com Joyce associado a essa tradição psicologizante, Sarraute parte do pressuposto de que “*pour la plupart d’entre nous, les oeuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d’une époque révolue*”.²⁴ (SARRAUTE 1960, p. 82). A sua afirmação é clara: para ela James Joyce já é parte do passado e deve continuar nele. Trata-se de uma resposta muito própria de uma escritora com intenções de vanguarda, que pretende romper radicalmente com tudo de que discorda em relação à tradição e apenas manter o que acredita valer à pena. Segundo ela, os que permanecem são Dostoiévski e Kafka, matéria do primeiro ensaio de *L’ère du soupçon*, intitulado justamente *De Dostoievski a Kafka*. Quem vai contra essa imagem de James Joyce como escritor que não representava mais nada para a literatura é outro dos autores aqui analisados, Michel Butor. Em sua abertura de *Joyce et le roman moderne* (1968)²⁵, afirma o seguinte:

Talvez você ouça dizer que a arte de Joyce está “superada” pela arte de uma nova escola do romance e que, por conseguinte, não há mais necessidade de lê-la. Que alívio! Era bem grande! E difícil, parece... Interrogue melhor aqueles que fazem essas lindas declarações e irá notar que, na maioria dos casos, leram apenas umas poucas páginas de Joyce; e se você lhes perguntar o que propõem de tão novo assim, terá a surpresa de constatar que geralmente se trata de pobres imitações de obras do século dezenove. (BUTOR, 1969, p. 13)

Ainda sobre a relação entre realismo e a obra de Joyce, é relevante nos voltarmos de novo um pouco para Butor, que, assim como os outros autores analisados, se preocupa com a questão da representação da realidade no romance moderno. Mais adiante, no texto de abertura de *Joyce et le roman moderne*, ele afirma que Joyce:

(...) foi capaz de utilizar o estilo como uma forma rigorosa, opondo metodicamente uns aos outros os diferentes estilos nos diferentes capítulos de seu *Ulisses*. Ele chega assim a uma generalização dessa noção, sendo o estilo do *Ulisses* a própria ligação de todos esses estilos diferentes. Conseguiu formalizar na composição romanesca um

²⁴ “(...) para a maior parte de nós, as obras de Joyce e Proust já parecem distantes, como testemunhas de uma época ultrapassada.”

²⁵ Cito aqui a partir da tradução brasileira de 1969.



número considerável de elementos e mostrar que semelhante formalização, tanto no romance como nas ciências, bem longe de nos afastar do real, forçava este a se revelar. (BUTOR, 1969, p. 14)

Certamente pode se inferir por essa passagem que Butor se identificava com a questão do "formalismo" que via em Joyce, algo que os autores do *nouveau roman* discutem em seus ensaios a todo tempo, como vimos anteriormente. Aqui ele vê uma pesquisa formal da parte de Joyce no uso do estilo, na oposição metódica dos estilos e na ligação entre eles, ou seja, trata-se de uma obra complexamente organizada e pensada. A concepção de romance que é dada a Joyce é a mesma que Butor atribui ao romance moderno (e, por consequência, ao *nouveau roman*), ou seja, o romance aparece como "laboratório da narrativa" no qual há pesquisas envolvendo uma certa "formalização" da obra literária segundo procedimentos semelhantes aos das ciências em geral. Ao afirmar também que essa busca não afasta a literatura do real, mas força-o a se revelar, também temos novamente o paralelo com o "realismo mais avançado" que ele estabelece em seu ensaio *Le roman comme recherche*, texto no qual o romance é justamente definido como "pesquisa" ("*recherche*").

CONCLUSÃO

Pudemos observar que Butor e Sarraute têm visões bem divergentes acerca de James Joyce, ainda que suas visões a respeito do romance moderno sejam muito semelhantes. Robbe-Grillet também lida com o peso da obra joyciana em seus ensaios, mas em nenhum momento se dedica a longas reflexões, limitando-se a citar Joyce como exemplo de romance que foi responsável por desenvolver a forma romanesca. Butor, obviamente, também acredita que Joyce está entre os autores fundamentais do romance moderno, o que as passagens analisadas até agora já comprovaram. O problema em se determinar exatamente qual o papel do escritor irlandês na evolução do romance moderno nesse caso é que Robbe-Grillet cita Joyce a todo tempo, embora nunca defina com clareza seu posicionamento em relação a ele.

O legado de Joyce para a literatura francesa ainda é muito discutido, sendo que, de acordo com a análise realizada aqui até agora, é possível perceber que os *nouveaux romanciers* estão entre os primeiros que colocaram essa questão em debate. Essa discussão se deu de maneira dispersa, assim como são dispersas as referências a Joyce na maior parte dos ensaios dos autores analisados, talvez com a exceção de Butor. A crítica do *nouveau roman* não é unânime em diversos pontos, sendo que, em certos momentos, seus autores têm opiniões praticamente contrárias entre si. É claro que há liberdade em qualquer movimento literário para certas opiniões desviantes do eixo, do



estabelecido pelo grupo, mas essa situação não se aplica ao *nouveau roman*, afinal, como vários de seus escritores afirmaram, não se trata de um grupo definido por um pensamento comum, apenas por certas afinidades vistas pelos críticos. Entretanto, também é possível que haja da parte desses últimos, especialmente entre os mais conservadores, certa tendência a não enxergar diferenças entre elementos estranhos, inovadores como são os romances de Butor, Robbe-Grillet, Sarraute e outros. No momento, o que podemos dizer é que a partir das visões críticas dos próprios escritores essa “verdade” pode ser muito bem contestada.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

BROOKS, P. In the laboratory of the novel. *Daedalus*, Cambridge, USA, v. 92, n. 2, 1963, p. 265-280.

BUTOR, M. Joyce e o romance moderno. In: _____. (Org.). *Joyce e o romance moderno*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969, p. 13-15.

_____. *Répertoire*. 4 v. Paris: Éditions de Minuit, 1960.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GALINDO, C. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. 455 f. Tese (Doutorado) – Curso de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GENETTE, G. *Figures*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

HAYMAN, D. *Ulysses: the mechanics of meaning*. 2. ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1966.

SLOTE, S. Après le mot, le déluge 2: literary and theoretical responses to Joyce in France. In: LERNOUT, G.; VAN MIERLO, W. (Orgs.). *The reception of James Joyce in Europe*. v. 2. London: Thoemmes, 2004.

YANOSHEVSKY, G. De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman: de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces. *Études littéraires*, v. 37, n. 1, 2005, p. 67-80.



A SÁTIRA MENIPEIA E A CARNAVALIZAÇÃO EM A MULHER ALHEIA E O HOMEM DEBAIXO DA CAMA¹

Maria Lúcia de Borba²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise da novela *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, de Dostoievski, tendo como embasamento teórico os estudos de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoievski*. O objetivo desta análise é demonstrar a importância do gênero sátira menipeia e a conseqüente carnavalização na construção artística dessa novela. Para isso, o autor usa os efeitos do extravagante, do cômico e do carnavalesco na composição das personagens, na forma de como se dão os conflitos, no comportamento do herói diante de situações extraordinárias que o levam ao extremo de suas possibilidades. A função dos aspectos carnavalizados, na obra, é provocar a verdade e desnudar o comportamento humano diante de situações extremas.

Palavras-chave: Dostoievski. Bakhtin. Sátira menipeia.

ABSTRACT: This work presents an analysis of Dostoevsky's novelette *Under the bed and another man's wife* having as theoretical framework Mikhail Bakhtin's studies in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. The main objective of this analysis is to demonstrate the importance of the genre menippean satire and of carnivalization in the artistic construction of this novelette. In order to do so, the author uses the effects of extravagance, comicity and the carnivalesque in the composition of the characters, in the way the conflicts happen, and in the hero's behavior as he faces the extraordinary situations which take him to the extreme of his possibilities. The functions of the carnivalized aspects are to provoke the truth and to reveal human behavior in extreme situations.

Keywords: Dostoevsky. Bakhtin. Menippean satire.

¹ Artigo recebido em 05 de outubro de 2012 e aceito em 20 de novembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Sigrid Renaux.

² Mestre em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade. Professora da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: maluborba@ufpr.br



INTRODUÇÃO

A produção literária de Fiódor Dostoievski, um dos mais proeminentes romancistas russos da segunda metade do século XIX, tem, ao longo dos anos, exercido forte influência na vida de grandes personalidades e encantado leitores de todo o mundo, quer pelo seu estilo perspicaz em captar e exteriorizar a essência do ser humano, quer pela complexidade que envolve seus temas ou ainda pela maneira singular de construir suas personagens levando-as ao limite do possível.

Este trabalho tem como objetivo analisar a novela *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* desse romancista, sob os aspectos da sátira menipeia e da carnavalização, tendo como obra basilar *Problemas da poética de Dostoievski*, do teórico Mikhail Bakhtin.

Num primeiro momento será apresentado um breve resumo contextualizando a obra e seu enredo seguido da análise de algumas particularidades do gênero da menipeia e da carnavalização presentes na novela objeto deste estudo.

Nesta análise, interessa-nos evidenciar os efeitos artísticos tais como o extravagante, o cômico e o carnavalesco. Esses fenômenos carnavalizados dinamizam a trama e proporcionam situações que expõem o herói à experimentação moral e psicológica e o fazem transitar da Terra ao Céu e ao Inferno. Essas situações, ao excederem os limites do habitual, têm por objetivo provocar a palavra e a verdade do personagem principal e desvendar os aspectos ocultos do comportamento humano quando colocado em um mundo às avessas.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

A mulher alheia e o homem debaixo da cama é uma novela da juventude de Dostoievski publicada em *Os anais da pátria*, em dezembro de 1848, como mais um intento do escritor para se estabelecer no universo literário, pois recaía sobre ele severas críticas quanto ao estilo gogoliano em *O duplo* e em *A dona de casa*, sem contar que as obras *O senhor Prokharitchin*, *Um romance em nove cartas* e *Niétochka Niezânova* não obtiveram da crítica o sucesso esperado, tomadas como experimentais, de objetivos incertos e pouco coesas.

Diante dessas adversidades, Dostoievski chega a duvidar de seu talento como literato. Então, tomado por uma pungente impressão de incompletude e de inautenticidade muda de estilo e produz essa novela amena, que propicia ao leitor uma trégua dos enredos carregados de dramaticidade das obras anteriores, visto que essa novela está longe da costumeira seriedade, profundidade e tensão dramática das



autênticas obras do escritor. Nesse novo paradigma de obra, o romancista alia o cômico ao dramático.

O ENREDO

A novela de Dostoievski, *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, classifica-se como sério-cômica, pois a partir de um ciúme ridículo, a vida do protagonista Ivan Andriévitch, sempre tão ligada aos bons costumes e às tradições sociais, carnavaaliza-se, transforma-se num dinâmico mundo às avessas de “contrastes flagrantes, mudanças e transformações inesperadas”. (BAKHTIN, 1997, p. 176).

Andriévitch é um homem bem posto perante a sociedade, é nobre, tem um nome a zelar. No entanto, quando o assunto é infidelidade conjugal fica abrasado pelo ciúme, perde a compostura, mete-se em várias trapalhadas que o fazem perder os sentidos, o sangue ferver e suar frio ao mesmo tempo.

Impulsionado pela suspeita de uma traição, Ivan fica atônito e parte em busca de um flagrante comprometedor. Nessa saga desvairada, nosso herói é arrebatado para dentro de um apartamento alheio e vai parar em um quarto. Ao perceber o engano, Andriévitch quer voltar, mas não há tempo, então para não ser descoberto, o jeito é se esconder debaixo da cama de um casal de desconhecidos onde já há outro homem escondido.

Os dois homens, ao se descobrirem em tal situação, discutem entre si, engalfinham-se até serem descobertos pelo casal. O jovem galante tem melhor sorte, consegue escapar, mas Ivan Andriévitch é pego, humilhado e ridicularizado, enquanto que Glafira, a mulher de Ivan sobre quem recaía a suspeita de traição, há tempo esperava por ele em casa com uma terrível dor de dente.

A SÁTIRA MENIPEIA

Para se entender a influência dos aspectos carnavalescos na literatura, deve-se reportar à história dos gêneros sério-cômicos, que surgiram no final da Antiguidade Clássica, e que mantêm estreita relação com o folclore carnavaalizado. Fazem parte desse tipo de gênero o “diálogo socrático”, e “a sátira menipeia”, entre outros. Dessa relação, surge o que se convencionou chamar de literatura carnavaalizada que é “a literatura que, direta ou indiretamente, através dos diversos elos mediadores,



sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco. Todo o campo do sério-cômico está dentro deste tipo de literatura". (BAKHTIN, 1997, p. 107).

Segundo Bakhtin, a sátira menipeia deve sua denominação a Menipo de Gadare, filósofo do século II a.C. que lhe deu forma clássica e o próprio nome. Esse gênero exerceu grande influência na literatura através dos anos e "tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias". (BAKHTIN, 1997, p. 112-113).

As características menipeianas, como gênero carnavalizado, foram exploradas em muitas obras de Dostoievski. Assim, para analisar a carnavalização em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, recorre-se ao gênero sério-cômico da menipeia à luz das teorias de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoievski*.

Nesta obra objeto de estudo, os elementos carnavalizados da sátira menipeia se apresentam das mais diversas formas: na elaboração das personagens, na exposição dos conflitos, nas relações humanas levadas ao extremo de suas possibilidades, no riso, no excêntrico, na quebra de protocolos. As trapalhadas e o ciúme ridículo do protagonista e as síncries dialógicas o fazem transitar entre a Terra, o Olimpo e o Inferno. Isso porque, para as personagens de Dostoievski, "nunca o amor é um sentimento doce e sereno, e não conduz nunca à felicidade; pelo contrário, o amor é uma tentação monstruosa que participa da loucura e leva à ruína da personalidade; ora conduz o homem aos extremos da paixão desenfreada, ora às águas gélidas da apatia e da depressão". (NUNES, 1963, p. 63).

Em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, a sátira menipeia tem a função de expor o comportamento das personagens, em especial, do protagonista Ivan Andriévitch, captando características marcantes da alma humana tais como: ciúmes, manias, fraquezas, excentricidades, valores morais, infidelidade e os propósitos de suas ações, enfim, as personagens são colocadas num universo propício para exibirem sua natureza, seus objetivos, ainda que, muitas vezes, sejam expostas a uma condição-limite. Dessa forma, o autor usa o gênero carnavalizado com o propósito de exteriorizar as verdades das personagens.

As situações extraordinárias para provocar a palavra e a verdade, a estrutura triplanar - Terra, Olimpo e Inferno - o riso, a comicidade, as cenas escandalosas, o comportamento extravagante são alguns aspectos da menipeia utilizados por Dostoievski, que entrelaçados, compõem a unidade sério-cômica da obra.

SITUAÇÕES EXTRAORDINÁRIAS

As situações especiais e extraordinárias revelam a palavra e a verdade, ainda que à revelia. Elas aumentam o clima de tensão, geram instabilidades



emocionais, humilham e mortificam o indivíduo levando-o, no momento de crise, a externar as mais delicadas e imperceptíveis nuances da alma humana. Para Bakhtin:

O gênero da menipeia tem como objetivo criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade (...) os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias (...). Nesse sentido podemos dizer que o conteúdo da menipeia é construído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo seja na Terra, no Inferno ou no Olimpo. (BAKHTIN, 1997, p. 144)

É nas situações extraordinárias que o ser humano desnuda-se de todo artifício e revela-se por inteiro, mostrando o que de fato é capaz de fazer em situações inusitadas de tensão. Como comenta Vladimir Toporov: "As personagens da literatura de Fiódor estão constantemente expostas a ocasiões complexas, beirando os limites da razão e da lógica e os limites do que o ser humano é capaz de realizar diante de problemas universais." (TOPOROV, 2012, p. 7).

No trecho abaixo, o protagonista vive uma situação extraordinária que o leva a uma atitude extrema: ao ser descoberto debaixo da cama alheia pelo cachorrinho Amichka, mata-o e guarda-o no bolso do fraque. Passado o momento de aflição, Ivan Andriévitch fica surpreso com a atitude que foi capaz de tomar diante aquela situação-limite:

Mas quem poderia descrever o seu espanto, o seu horrível susto quando, do bolso do fraque, ao tirar o lenço, viu cair o cadáver de Amichka! Não tinha reparado que no instante de suprema aflição por que tinha passado, debaixo daquela cama, ao ver-se obrigado a sair do seu esconderijo, tinha ali guardado o cadáver de sua vítima, talvez movido pelo instinto de conservação, com o fim de ocultar as provas do seu delito e de iludir assim o sofrimento. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 622)



SITUAÇÕES PARA PROVOCAR A VERDADE

Na construção do enredo de *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, percebe-se um constante movimento dialógico sem síncrize. O discurso do protagonista é ambíguo, não coincide consigo mesmo nem com o do narrador, há uma discrepância entre o dito e o revelado: ora nega terminantemente ser esposo de Glafira, diz que ela é a mulher de seu melhor amigo e só quer ajudá-lo, ora confirma que é marido traído, e chora, e põe-se em total desespero.

Do protagonista só se tem a verdade quando pego em situação extraordinária, de caráter extremamente comprometedor, ou seja, quando descoberto debaixo da cama de um casal que nem sabe quem é. Só mesmo nessa situação constrangedora em que se meteu o nosso herói é que se tem a revelação dos aspectos ocultos de sua natureza humana, mostrando que mesmo um homem respeitado em seu meio, culto e de posição elevada como ele, em nome de uma fragilidade, o ciúme, é capaz de mentir, invadir a casa alheia e se meter debaixo da cama de pessoas estranhas.

Quem revela a Ivan Andriévitch sua verdadeira natureza e o problema da sua condição moral, perante si mesmo e a sociedade, são seus opositores: o jovem galante ao tratá-lo sem respeito, quando diz que quem se esconde debaixo da cama de alheios não tem moral e o casal de desconhecidos, que ao descobri-lo debaixo da cama, julga-o com rigor.

Quando descoberto debaixo da cama, Andriévitch revela a verdade:

— Não, Excelência, não sou um ladrão! Eu... Sou apenas um desastrado que se enganou de porta! Em nome de Cristo que não sou um ladrão! Tudo isso foi por causa dos meus ciúmes! Vou contar-lhe tudo, Excelência, tudo e com toda a franqueza; como se fosse meu pai, contar-lhe-ei tudo; como a meu pai, já que pela idade Vossa Excelência podia muito bem sê-lo...

— Mas como é que veio parar aqui?

— A coberto de obscuridade, Excelência, quando me aproveitava dessa obscuridade... Perdão! Oh perdão, de joelhos imploro o seu perdão! Eu sou simplesmente um marido ofendido! Não vá imaginar Excelência, que eu seja algum amante. Não sou nenhum amante, afirmo-o! (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 618-619)

Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem (BAKHTIN, 1997, p.55).



A ESTRUTURA TRIPLANAR

Segundo Bakhtin, “o universalismo filosófico da menipeia se manifesta em uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncries dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno”. (BAKHTIN, 1997, p. 116).

Ivan Andriévitch, o herói construído por Dostoievski em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, transita pelos três planos em suas aventuras à procura da verdade.

A CONDIÇÃO TERRA

Andriévitch é homem de bons relacionamentos, é amigo de príncipes, é culto, casado e de boa educação. Essa é a sua realidade e ela representa na estrutura triplanar **a condição Terra**. A condição Terra de Andriévitch pode ser constatada em: “— O senhor há de reconhecer que eu, um homem que goza da consideração de todas as pessoas, por assim dizer, não pode ser de maneira nenhuma aquilo que o senhor sem dúvida está inclinado a acreditar... É claro como a água!” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 589).

A CONDIÇÃO OLIMPO

A condição Olimpo representa a situação almejada pelo protagonista: ter um casamento feliz, uma mulher fiel que o espere em casa. No dia em que Andriévitch se meteu debaixo da cama alheia por suspeitar que Gláfira, sua mulher, estivesse num encontro clandestino, ela há tempo esperava por ele em casa: “Foi enorme a sua surpresa ao saber que havia muito tempo que Gláfira tinha voltado do teatro, acometida de uma dor de dentes fortíssima, pelo que tinha mandado chamar o médico e trazer sanguessugas e que metida na cama, aguardava impaciente a chegada do marido.” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 622).



A CONDIÇÃO INFERNO

A condição Inferno, evidentemente, está na impossibilidade da concretização do sonho de Andriévitch: sua esposa é infiel e isso o leva a um ciúme ridículo que lhe põe em convulsão nervosa, a ponto de as pessoas perceberem a causa de tamanha aflição, arrasando-o. Isso é possível observar quando Andriévitch e Tvorógov estão parados em frente a um prédio. Ambos esperam por uma mulher, mas que até o presente momento não sabem que se trata da mesma pessoa. O trecho a seguir ilustra parte da condição Inferno do protagonista:

— Olhe, começou o jovem da biekiecha, mas depois se interrompeu por um momento. — ignoro a causa do seu atual estado de espírito; mas diga-me francamente: o que lhe acontece é que há uma mulher que o engana, não é verdade?

— O senhor me arrasa! Mas veja... Confesso-lhe sinceramente e... Adivinhou exatamente do que se trata... Mas a quem é que isso não vinha logo à ideia? (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 588)

O RISO

Segundo Bakhtin, quando as imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura, em graus variados eles se transformam de acordo com as metas artístico-literárias específicas (BAKHTIN, 1997, p. 166). Como ele explicita, adiante, “todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva (...). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo”. (BAKHTIN, 1997, p. 127).

O riso em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* é direcionado para a ridicularização. Quando o protagonista foi descoberto, debaixo da cama, foi destronado da posição de marido ofendido e cheio de razão para invadir a casa alheia. A partir desse fato, tem-se o riso e a conseqüente humilhação imposta pelo casal que o descobriu. As duas passagens, a seguir, revelam o riso que escarnece e ridiculariza:

— Ah, ah, ah! - ria a senhora a bom rir, à custa do pobre Ivan Andriévitch. — Mon Dieu! Mon dieu! Que ridículo!

— É verdade! Ah, ah, ah! Coj... Coj... Coj... Que desastreadão, todo sujo de pó! Coj... Coj... Coj... (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 620)



— Excelência, Excelência! A minha mulher é que tem a culpa! (...).

— A sua mulher? Mas você... Tem mulher? - Exclamou a senhora sem poder conter o riso por mais tempo.

— O quê? Mas é casado? Será possível? Essa é que nunca me passaria pela cabeça? Ah, ah, ah! Coj... Coj... Coj... (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 620)

O ELEMENTO CÔMICO

A comicidade, em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, está presente nos diálogos de Ivan Andriévitch com o jovem que está escondido debaixo da cama e nos comentários do narrador, como evidenciam os dois trechos abaixo:

Andriévitch: — Meu Deus, que vou espirrar!

O jovem: — Chiu! Não se atreva a fazer uma coisa dessas!

Andriévitch: — Mas que hei eu de fazer? Aqui cheira a ratos e entrou pó pelo nariz! Não posso conter-me! Por favor, tire-me o lenço do bolso da jaqueta, que não posso mexer-me... Meu Deus, meu Deus, que teria eu feito para merecer este castigo! (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 614)

O caráter lúdico da obra, que é descanso para o leitor, é dramático para o herói, pois o ridiculariza e expõe sua integridade:

Efetivamente, o cãozinho da senhora, que até então não se tinha mexido na almofada, no canto onde dormia, acordou de repente, rosnou durante algum tempo e, finalmente, precipitou-se com latidos agudos para debaixo da cama.

— Meu Deus, o cão! - murmurou Ivan Andriévitch meio morto de susto. Este é que nos vai descobrir! Agora é que se vai saber de tudo!

— Esteja quieto, homem! - murmurou o rapaz. Não se mexa! Pode ser que o cão se vá embora!

— Cavalheiro, cavalheiro! Largue a minha mão! Por que me aperta desse modo?



— Esteja quieto!

— Juro-lhe que o cão está me mordendo o nariz! Quer que eu fique sem nariz? (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 616)

Essa situação vivida pelo protagonista, de tão tensa, chega a ser cômica, pois quando o momento mais requer silêncio e discrição da parte dele, mais faz escândalo por não suportar o cãozinho mordendo-o no nariz.

AS CENAS DE ESCÂNDALO

Bakhtin diz que os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram os comportamentos das normas e motivações que os predeterminam (BAKHTIN, 1997, p. 118).

O escândalo, em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, advém da discussão que acontece debaixo da cama entre o protagonista e o jovem galante, evidenciando a fragilidade do relacionamento entre ambos em uma situação adversa como a que são submetidos:

— Uf! - queixou-se Ivan Andriévitch, na sua postura forçada debaixo da cama. — Por amor de Deus, homem, afaste-se um pouco!

— Cale-se, se não eu o ensino a calar-se de outra maneira! O senhor é a minha desgraça! Mas não quer dizer-me como veio parar aqui?

(...).

Debaixo da cama travou-se uma luta breve, mas por isso mesmo mais rija, até que Ivan Andriévitch acabou por se calar. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 608)



O COMPORTAMENTO EXCÊNTRICO

Para Bakhtin, a ideia artística de Dostoievski não concebia nenhuma significação humana sem elementos de certa extravagância. Em vários personagens de Dostoievski, diz Bakhtin, há sempre algo de ridículo, com graus de intensidade diferentes (BAKHTIN, 1997, p.151).

A excentricidade em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* fica explícita através do comportamento perturbado de Ivan Andriévitch, seguido de sucessivos atos desmedidos e ridículos. Isso acontece no primeiro dia da narrativa quando Ivan Andriévitch, o homem da peliça, e Tvorógov, o jovem interpelado na rua, fincaram os pés em frente do prédio de muitos andares à espreita de Glafira. Os dois estão com os ânimos alterados, estão se descobrindo rivais, marido e amante de Glafira, respectivamente. O jovem não consegue disfarçar a irritação e Andriévitch, fora de si, não sabe o que fazer. A citação a seguir evidencia essa excentricidade:

E o homem da peliça, trêmulo, pegou na mão do rapaz e apertou-lha com força e sinceridade compulsiva.

— Muito prazer, muito prazer! Devia ter feito isto logo no princípio prosseguia excitado, mas às vezes uma pessoa está tão transtornada que se esquece de tudo!

O homem estava tão perturbado que não podia estar quieto nem um momento: olhava para a direita e para a esquerda ora se mantinha sobre um pé, ora sobre o outro, quase que escarvava o chão de impaciente, e mexia constantemente quer num botão quer numa ponta da biekiecha do rapaz. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 589)

A CARNAVALIZAÇÃO

A carnavalização é outro aspecto de fundamental importância para a análise de *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* porque proporciona uma visão mais ampla do comportamento das personagens que vivem uma vida às avessas na obra.

Para Bakhtin, a carnavalização é a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura:



O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores.

No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa, mas vive-se, nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um mundo invertido. (BAKHTIN, 1963, p. 122)

No carnaval, portanto, segundo a visão bakhtiniana, o mundo não segue as normas ditadas pelas convenções, revogam-se leis, o cotidiano extrapola seus limites e as regras de bom-tom são abolidas em nome de uma nova ordem onde os desiguais se igualam e transitam no mesmo plano. No carnaval, “revogam-se antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção e etiqueta”. (BAKHTIN, 1997, p. 123).

Em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, o protagonista expressa e revela os aspectos ocultos de sua alma e vive um período de “transgressão permitida” como se uma vida diferente da corriqueira se instalasse, propiciando o rompimento de paradigmas. Nessa obra, como é natural em uma literatura carnavalesca, os fatos se opõem às relações hierárquico-sociais.

A seguir serão analisados alguns elementos carnavalescos presentes nesta novela, quais sejam: **a revogação de etiqueta, o rompimento do sistema hierárquico e o destronamento.**

REVOGAÇÃO DE ETIQUETA

No trecho que segue, Ivan Andriévitch aborda o jovem Tvorógov, em plena Rua de São Petersburgo à noite, para pedir informações sobre Glafira. Essa atitude de Andriévitch quebra um protocolo da época. Não era de bom-tom que as pessoas interpelassem ou conversassem com desconhecidos na rua, principalmente se fossem de classes sociais tão distintas quanto às de Andriévitch e Tvorógov, pois este era um homem simples, aquele um homem da alta sociedade petersburguês e como tal deveria manter a hierarquia social:



— Queira desculpar, cavalheiro, dê-me licença que lhe faça uma pergunta.

O transeunte estremeceu e, assustado, olhou para o indivíduo embrulhado numa peliça que assim o interpela sem mais nem menos, em plena rua, àquela hora (seriam umas oito da noite). Já se sabe que todo Petersburguês se assusta quando um desconhecido o interpela no meio da rua, ainda que o faça de uma maneira cortês, tal como o da minha história.

De maneira que o transeunte estremeceu e assustou-se um tanto. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 585)

A REVOGAÇÃO DO SISTEMA HIERÁRQUICO: OS DESIGUAIS SE IGUALAM

Os trechos seguintes ilustram o rompimento da hierarquia social, uma vez que Ivan Andriévitch é um homem importante perante a sociedade, é educado e veste-se elegantemente. No entanto, em nome de uma fraqueza, um ciúme doentio, transgride as normas hierárquicas e relaciona-se com os mais simples num mesmo plano social. Isso é o que fica explícito na abordagem que Andriévitch faz a Tvorógov, logo no início da narrativa:

Via-se muito bem o esforço enorme que o homem de peliça fazia com um pedido a uma pessoa que, a julgar pelo seu aspecto, devia encontrar-se muito abaixo dele na escala social. Acrescente-se a isso o que o tal pedido era já por si bastante embaraçoso e, para mais vindo de um cavaleiro como aquele, que vestia uma peliça magnífica, ostentava um fraque verde escuro irrepreensível e condecorações imponentes o que era evidentemente uma coisa estranha. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 585)

Outra passagem em que se verifica a revogação da hierarquia social é quando Andriévitch se junta a Tvorógov, em frente a um prédio, à espreita de Glafira. Nessa ocasião, Andriévitch está muito perturbado com a suspeita da traição da esposa, suas conversas são imprecisas e seus pensamentos confusos, caindo em contradição o tempo todo. Diante desse fato, Tvorógov se impacienta e intima o protagonista a se explicar com objetividade:



— Ah, o senhor tem pressa? Pois então vou contar-lhe tudo francamente, sem empregar palavras supérfluas. Que vou fazer? As circunstâncias juntam às vezes homens que, no que respeita à sua condição, nada tem de comum entre si... (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 587)

O DESTRONAMENTO DO REI

Bakhtin diz que os rituais do coroamento bufo do destronamento do rei do carnaval se opõem, mas que estão intrinsecamente ligados já que o carnaval tem a função de enfatizar a mudança e a renovação, configurando-se como a imagem de morte e vida. O carnaval, conforme o autor, nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo (BAKHTIN, 1997, p. 125).

Em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* tem-se o destronamento do protagonista Ivan Andriévith. As duas passagens que seguem demonstram como se dá o destronamento do rei (protagonista).

Na segunda noite da trama, depois do espetáculo que estava acontecendo na Ópera Italiana, Andriévith cismado com mais uma traição da esposa, parte esbaforido para o local do possível encontro clandestino. Porém, como estava agitado demais, se confunde, erra de porta e entra em um apartamento qualquer com toda a pompa, direito e gana que um marido enganado tem de invadir a casa alheia para desmascarar os amantes. Só que ao entrar naquele apartamento, foi dar num quarto onde estava uma jovem senhora desconhecida à espera do marido, a qual ao vê-lo fica estremecida:

— Meu Deus! O meu marido! Exclamou a senhora horrorizada, mais pálida do que seu penteador, e juntando as mãos desesperada.

Ivan Andriévith compreendeu que tinha cometido uma verdadeira loucura que agora já não era possível remediar. A porta abria-se já e o marido, de andar pesado, estava no quarto.

A primeira coisa que fez foi esconder-se por trás das cortinas do leito; mas passados dois segundos, deixou-se cair de joelhos, de tão assustado que estava, e sem se deter a pensar, de gatinhas, escorregou para debaixo da cama do casal desconhecido.

Ivan Andriévitch que de tigre feroz se tinha tornado um manso cordeirinho, tremia e encolhia-se como um ratinho na presença de um gato, mal se atrevia a respirar. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 604)



O destronamento, descrito na cena acima, está na diferença de postura de Andriévitch ao invadir o apartamento como um leão enfurecido, acobertado pela razão de marido traído e, a lastimável condição em que termina: escondido debaixo da cama de pessoas estranhas todo trêmulo e encolhido como um ratinho.

Na passagem seguinte, o destronamento acontece no momento em que o protagonista é descoberto pelo casal debaixo da cama, já que daquele Ivan Andriévitch bem vestido e de elevada posição social, descrito no início da novela, já não se tem vestígios. O que se vê, agora, é apenas um homem como outro qualquer a clamar por misericórdia e incessantemente a se desculpar pelos seus atos desmedidos:

— Por amor de Deus, por todos os santos! Por misericórdia! Implorou Ivan Andriévitch, que se arrastou de gatinhas, ajoelhando-se depois, estendendo as mãos suplicantes e continuou a arrastar-se.

— Por amor de Deus, Excelência, não chame ninguém não precisa! O senhor... O senhor não pode ordenar que me ponham assim no olho da rua! Eu não sou pessoa com quem se proceda assim, dessa maneira! Eu sou um cavalheiro! Trata-se de um engano, Excelência; enganei-me, e é tudo. Vou explicar-lhe tudo, Excelência, tudo, tudo, tudo! - continuou Ivan Andriévitch por entre soluços que lhe cortavam a voz. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 617)

CONCLUSÃO

Em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, Dostoiévski usa uma linguagem leve e divertida para mais uma vez revelar sua genialidade criadora para compor tipos humanos e expor os seus conflitos interiores, visto que a partir do enredo de uma situação inusitada e ridícula, como é o caso dessa novela, o autor emprega os recursos da carnavalização e da sátira menipeia como gênero para desnudar a ambivalência e a incompletude da natureza humana. Para que as personagens externem o que normalmente escondem atrás do superficial, cria situações-limite levando-as ao extremo de suas possibilidades, pois só dessa forma ganham relevo cômico, quebram protocolos, ultrapassam as medidas do corriqueiro e deixam transparecer o que de fato são. O objetivo desse processo é evidenciar as complexidades do comportamento humano, a tenuidade de caráter, as infrações que se comete em nome de uma fraqueza, enfim, o lado excêntrico que o ser humano possui, mas que quase nunca está disposto a revelar.

Considerando-se os efeitos da carnavalização sobre as personagens, pode-se dizer que um dos propósitos do autor ao usá-la, nesta obra, é provocar a



revelação da verdade através de situações extraordinárias. Dostoievski aproveita-se da transgressão permitida pela carnavalização em *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* para revelar o autêntico “eu” das personagens, em especial, o do herói, o que não seria possível em situações habituais.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoevski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DOSTOIEVSKI, F. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

NUNES, N. Nota preliminar. In: DOSTOIEVSKI, F. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

TOPOROV, V. *Petersburgo e o texto de São Petersburgo da literatura russa*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B3dor_Dostoi%C3%A9vski>. Acesso em: 08 out. 2012.



O NARRADOR-PROTAGONISTA À PROCURA DA VERDADE E A DESCOBERTA DE SEU “EU” INTERIOR, NO CONTO *O MUJIQUE MAREI*, DE DOSTOIÉVSKI¹

Eutália Cristina do Nascimento Moreto²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura do conto *O mujique Marei*, de Fiodor M. Dostoiévski, tendo como embasamento teórico os conceitos de interação entre material e construção de Juri Tynianov, de sátira menipeia e de carnavalização da literatura de Mikhail Bakhtin, complementados pela temática da bifurcação da consciência de Leonid Grossman, a fim de verificar de que maneira as recordações de um episódio de infância levam o narrador-protagonista, na prisão, a buscar a verdade e a conhecer melhor a alma humana e assim, através de sentimentos como o amor e a bondade exteriorizados pelo camponês Marei, a reavaliar sua postura perante os outros presos.

Palavras-chave: Sátira menipeia. Contos russos. Dostoiévski.

ABSTRACT: This paper presents a reading of the short-story *The peasant Marey*, by Fiodor M. Dostoiévsky, having as theoretical basis the concepts of interaction between material and construction by Yuri Tynianov, and of the menippean satire and the carnivalization of literature by Mikhail Bakhtin, complemented by Leonid Grossman's theme of the bifurcation of conscience, in order to check how the memories of a childhood episode lead the protagonist-narrator, in prison, to seek the truth and to better know the human soul and thus, through feelings such as love and goodness, expressed by the peasant Marey, to re-evaluate his attitude towards the other prisoners.

Keywords: Menippean satire. Russian short stories. Dostoiévsky.

¹ Artigo recebido em 10 de outubro de 2012 e aceito em 30 de novembro de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Sigrid Renaux.

² Mestre em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: crismoreto19@hotmail.com



INTRODUÇÃO

O conto *O mujique Marei* de Dostoiévski, publicado em 1876, é uma lembrança ficcionalizada de um episódio da infância do autor, acontecido em agosto de 1831, em Daravóie.

Dostoiévski é considerado um dos maiores romancistas da literatura russa e também um dos mais inovadores artistas de todos os tempos. Ficou órfão de mãe ainda muito jovem e seu pai, o médico Mikhail Dostoiévski, foi assassinado pelos próprios servos de sua propriedade rural que o julgavam autoritário. Epiléptico, teve sua primeira crise depois de saber que seu pai fora assassinado. Ele atribuía as crises de epilepsia a "uma experiência com Deus", e tiveram papel fundamental e importante em suas crenças. Em São Petersburgo, Dostoiévski estudou engenharia numa escola militar e se dedicou à leitura dos grandes escritores de sua época. Sua primeira produção literária, aos 23 anos, foi uma tradução de Balzac, *Eugénie Grandet*. Seu primeiro romance, *Pobre gente*, escrito no ano seguinte, foi bem recebido pelo público e pela crítica.

Em 1849 foi preso por participar de reuniões subversivas na casa de um revolucionário e condenado à morte. No último momento teve a pena comutada por Nicolau I e passou nove anos na Sibéria, quatro no presídio de Omsk e mais cinco como soldado raso. Esta experiência é retratada no livro *Recordações da casa dos mortos*.

Em 1857 casou-se com Maria Dmitrievna Issaiev, uma viúva difícil e caprichosa. Dois anos depois retornou a Petersburgo. Em 1862 conheceu Polina Suslova, que viria a ser o seu romance mais profundo. Em 1864, viúvo de Maria, terminou seu caso com Polina e em 1867 casou-se com Anna Snitkina.

Entre suas obras destacam-se: *Crime e castigo*, *O idiota*, *O jogador*, *Os irmãos Karamazov*, pelos quais obteve seu reconhecimento definitivo como escritor universal, a partir de 1860. Publicou também contos e novelas, criou duas revistas literárias e ainda colaborou nos principais órgãos da imprensa russa.

O enredo do conto *O mujique Marei* trata de fatos da vida de Dostoiévski como preso político na Sibéria, ao lembrar - através do narrador-protagonista - um encontro ocorrido em sua infância com um servo da fazenda do seu pai. Inicialmente a trama se passa numa prisão da Sibéria, com uma festa durante o segundo dia de feriado de Páscoa, com libertinagem e agitações populares. Essa ambientação inicial mostra que o narrador-protagonista sentia horror às agitações e ali sofria mais com o que via do que em qualquer outro lugar. Perambulando em torno da casa de detenção, enquanto os prisioneiros estavam se divertindo durante a festa, o narrador-protagonista volta à prisão e aqui a narrativa vai sendo desenvolvida por *flashbacks*, transportando o leitor ao período de infância quando tinha nove anos. Aqui, dá-se o ponto central da narrativa, descrevendo um episódio ocorrido com o herói, voltando a um passado ainda mais distante. Esta lembrança o leva a um dia de



agosto, onde a temperatura não estava elevada e a atmosfera era clara e seca, e soprava o vento. O menino brincava, mergulhado em suas pequenas preocupações, quando ouviu o grito "Ao lobo!" Dominado pelo terror, ele vai até o mujique Marei, servo de seu pai, que logo o acalma com um sorriso quase maternal, uma bondade quase feminina. O menino compreende que não havia lobo, vai embora, depois de ter recebido o sinal-da-cruz feito por Marei.

A CONSTRUÇÃO DE *O MUJIQUE MAREI*

O conto *O mujique Marei* é estruturado em três momentos: o presente - o tempo do autor dirigindo-se ao leitor -, o passado recente - quando o narrador-protagonista aos vinte anos está na prisão - e também um passado anterior a este - quando ele tinha nove anos. Após a apresentação do narrador: "Vou contar-lhes uma anedota. Será realmente uma anedota? Diria melhor uma recordação..." (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 79), o conto inicia com o narrador-protagonista informando que a narrativa será feita a partir de uma recordação, remetendo-nos em seguida ao seu passado, na época em que tinha vinte anos. Assim, a narrativa em torno dos acontecimentos vividos na prisão vai sendo narrada até o retorno a um passado ainda mais distante: "Mas naquele dia voltei a ver acontecimentos muito afastados, até o momento de minha primeira infância. Voltei a ver-me com a idade de nove anos, em meio a cenas que esquecera inteiramente..." (p. 80). E assim o narrador-protagonista discorre sobre sua experiência pessoal.

O estudo da literatura é pautado, segundo Tynianov em *Teoria da literatura: formalistas russos* (1971), sobre dois elementos fundamentais: matéria e forma. A matéria pode ser vista como as palavras e vocábulos. Já a forma, como um conjunto de elementos estruturantes do texto. Quando falamos em forma, verificamos como a narrativa ficcional é construída e sabemos que esta é uma escolha do autor. Este embasamento nos permite mostrar a composição das obras dostoiévskianas, especificamente em *O mujique Marei*.

De acordo com Leonid Grossman em *Dostoiévski artista*, em qualquer obra de Dostoiévski "encontraremos os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual". (GROSSMAN, 1967, p. 16). Ainda de acordo com esse teórico, Dostoiévski utiliza outro princípio de construção: a introdução de apontamentos da personagem. Esse processo, denominado pelo próprio Dostoiévski de "manuscrito alheio", é utilizado por ele em várias de suas obras, construído por meio de diários, apontamentos, relatos e outras formas de comunicação (GROSSMAN, 1967, p. 53). No conto *O mujique Marei*, o narrador-protagonista tem apenas suas memórias para resgatar o passado e o faz num momento bastante significativo da sua vida.



A composição da narrativa dostoiévskiana, segundo Grossman, apresenta partes consideradas independentes, mas que ao mesmo tempo se complementam, pois é “construída sobre ocorrências da vida real, fatos criminais, acontecimentos políticos e toda espécie de documentos humanos, dos quais se destacam tumultuosos os extraordinários dramas individuais das personagens”. Como Grossman continua: “(...) cada narrativa está ligada organicamente a outra e completa-a por contraste (...). Daí provém a ação dramática dupla ou múltipla dos romances de Dostoiévski.” (GROSSMAN, 1967, p. 31-32).

Bakhtin também faz uma reflexão sobre o “traço tradicional” da obra dostoiévskiana, de acordo com a visão de Grossman: “O empenho em inserir a exclusividade no próprio seio do cotidiano, em fundir num todo, (...) o elevado com o grotesco e, através de uma transformação imperceptível levar as imagens e os fenômenos da realidade cotidiana aos limites do fantástico.” (BAKHTIN, 1997, p. 103).

A construção criativa da composição de Dostoiévski é caracterizada por cenas tumultuosas, “em que participa muita gente, e que parece abalar a construção do romance: reuniões, brigas, escândalos, histerias, bofetadas, crises”. (GROSSMAN, 1967, p. 37).

Para Bakhtin, essas cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também a violações do discurso são características da menipeia (BAKHTIN, 1997, p. 117). Dentro deste contexto, a sátira menipeia representa uma das formas literárias, sendo um gênero sério-cômico que, de acordo com Bakhtin, apresenta quatorze peculiaridades, dentre elas, a situação extraordinária para provocar a palavra e a verdade, que será analisada neste conto. A menipeia tornou-se também um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias, segundo esse autor.

A prisão como cenário apresenta-se como pano de fundo do enredo, que levará o narrador-protagonista ao passado, despertando seus pensamentos, propiciando-lhe a lembrança de um acontecimento inesperado que o fará conhecer melhor a alma humana e também despertará sentimentos até então desconhecidos, ou “adormecidos” em seu interior e agora são suscitados. Este passado nos leva ao binômio espaço/tempo: “Durante esses quatro anos de prisão voltei-me a ver constantemente o passado. As recordações voltavam por si mesmas, e raras me foi possível evocá-las voluntariamente de novo.” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 80). A prisão como espaço se apresenta como uma paisagem que era para ele um local que não trazia alegrias, apesar de o conto se passar num dia de festa. Entretanto, podemos afirmar que, através deste espaço que provoca revolta em seu coração, outro se descortina: o campo como espaço da liberdade onde o narrador-protagonista pode vivenciar momentos e sentimentos próprios de criança. Como diz o narrador-protagonista enfatizando o tempo presente: “Enquanto escrevo parece-me respirar o odor fresco do nosso bosque agreste de álamos,



conservam-se estas impressões pela vida inteira” (p. 81). Isso equivale dizer que estas vivências estão armazenadas em sua mente.

Massaud Moisés teorizando sobre o espaço na narrativa, diz que “como que ‘estado d’alma’, a paisagem no romance introspectivo escasseia e cumpre a função, quando presente, de sinais externos duma viagem no interior do ‘eu’: com poucos acidentes concretos, arma-se o ambiente onde se desencadeia o drama, porquanto este se situa nos íntimo das personagens, não no cenário”. (MOISÉS, 1969, p. 109). Este íntimo é exteriorizado e percebido pelo narrador-protagonista na seguinte passagem: “Surgiam de um ponto qualquer da minha história, às vezes de um sucesso sem importância. E a pouco e pouco completava-se o quadro dando-me a impressão forte, profunda e completa da minha vida...” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 80).

Segundo Grossman (1967), Dostoiévski evita um relato harmonioso, dando um movimento impetuoso ao argumento interrompido por acontecimentos inesperados, que mudam a orientação do caminho da narrativa, tornando-se uma característica na sua composição: “Devia ter então uns nove anos... Mas não, será melhor começar pela época em que tinha vinte anos.” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 79). Percebe-se, conforme Moisés, que a sinalização temporal é dada pelo fluir da narrativa, e marcada de maneira intensa para o narrador-protagonista, como na passagem: “E, repentinamente, vinte anos mais tarde, no fundo da Sibéria, tudo se me apresentou como se acabasse de ouvir gritar: (...)” (p. 83). Aqui, vivenciamos o passado recente do narrador que acaba de retornar das suas recordações de infância.

AS SITUAÇÕES EXTRAORDINÁRIAS DO NARRADOR-PROTAGONISTA

Partindo do início do enredo, podemos dizer que a ação apresenta a característica principal da menipeia, que é a criação de situações extraordinárias para provocar a palavra e a verdade:

O enredo de aventura em Dostoiévski combina-se com uma problematicidade profunda e aguda; além do mais, está totalmente a serviço da ideia. Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de *experimentar* a ideia e o homem de ideia, ou seja, o “homem no homem”. Isso permite combinar com a aventura gêneros que, pareceria lhe eram estranhos como a confissão, a vida, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 105)



Traçando um paralelo com esta ideia, Grossman diz que o autor “descia cada vez mais fundo nos abismos interiores, nos terríveis abismos da decomposição moral e física, mas ele sai desses abismos incólumes, sem perder a medida do bem e do mal, do belo e do disforme”. (GROSSMAN, 1967, p. 17). A prisão para Dostoiévski o coloca em situações extraordinárias, pois é ali através dos abismos provocados por ela, que acontecem as mudanças profundas no narrador-protagonista.

Ainda dentro deste contexto, a configuração do enredo, de acordo com Bakhtin (1997) liga herói com herói não como indivíduo com indivíduo, mas como pai e filho ou como fazendeiro com camponês (1997, p. 104). Neste conto podemos dizer que temos dois heróis: o camponês, que à primeira vista parece ser um homem rude, que se solidariza com o pequeno herói, o filho do fazendeiro e o próprio filho do fazendeiro que enfrenta o seu medo, se refugiando na companhia de Marei.

PRIMEIRA SITUAÇÃO EXTRAORDINÁRIA

A primeira situação extraordinária diz respeito aos acontecimentos ocorridos no interior da prisão onde ocorrem as “desordens” por parte dos presos, o que nos remete a um clima festivo que se insere dentro do ato carnavalesco, pois temos o riso e as cenas escandalosas, com libertinagem e bebedeiras.

Partindo do princípio que o carnaval se apresenta como espetáculo em local público, com pessoas de classes sociais diferentes, a prisão, mesmo sendo um lugar fechado, apresenta diferentes níveis de pessoas, onde a ação se manifesta com caráter carnavalesco.

Segunda-feira de páscoa. (...). Há dois dias, a casa de detenção, se é que assim podia dizer-se, estava em festa. Não se levavam os presidiários ao trabalho; muitos estavam embriagados, rebentando rixas por todo lado. Cantarolavam canções obscenas, jogavam cartas às escondidas; alguns deportados estavam deitados, meio mortos, depois de terem sido maltratados pelos companheiros. Os que haviam recebido golpes por demais graves ficavam escondidos debaixo de peles de carneiro, onde deixavam que se reanimassem como lhes fosse possível. (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 79)

A cosmovisão carnavalesca, teorizada por Bakhtin, liberta do medo, aproxima o mundo do homem e o homem do homem com o seu contentamento, como evidenciado no seguinte trecho: “Durante as festas as autoridades da prisão não



visitavam os edifícios, não passavam revistas, não confiscavam o álcool, achando que era necessário deixar que os pobres-diabos das galés se alegrassem pelo menos uma vez por ano.” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 79). Para este autor: “(...) a relatividade opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social.” (BAKHTIN, 1997, p. 161). Neste sentido, no carnaval, a ordem comum é alterada e a vida se desloca do seu curso habitual, ocorre uma violação do que é comumente aceito, surge um “mundo-às-avessas”, um “mundo invertido”, o que também pode ser observado na passagem descrita abaixo:

(...) se atiraram a um tártaro por nome de Gazine, que começaram a sorrir cruelmente. Estava embriagado e batiam nele como se fosse de pedra; um boi ou um camelo teriam morrido sob tais pancadas; mas sabiam que não seria fácil matar aquele Hércules, e davam-lhe bordoadas com o maior prazer. Alguns instantes depois vi Gazine estendido sobre um colchão, já inanimado. Estava também coberto com uma pele de carneiro e todos passavam por ele em silêncio o mais longe possível. Esperavam que voltasse a si de manhã cedo; mas, conforme diziam alguns: “Co’s diabos! Depois da surra que levou bem poderia rebentar de uma vez!” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 80)

A carnavalização, como uma transposição do carnaval para a literatura, nos mostra nesses trechos o comportamento dos detentos numa prisão da Sibéria, onde por um curto espaço de tempo, tudo é válido, como jogos de cartas, embriaguez, brigas e canções obscenas. Porém, para o narrador-protagonista, que observa tudo com certa aversão, esta desordem irá levá-lo a um momento de introspecção, recolhendo-se e permitindo-lhe resgatar as lembranças de infância.

SEGUNDA SITUAÇÃO EXTRAORDINÁRIA

A segunda situação extraordinária diz respeito às recordações do narrador-protagonista, quando ele retorna ao passado remoto, pois ao lembrar sua infância, vieram à tona as brincadeiras daquela época quando tinha apenas nove anos: “Voltei a encontrar-me em uma aldeia em que passei o mês de agosto.” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 81). Nesta parte do trecho, o narrador-protagonista recorda que cortava “varinha de avelã, para ir aborrecer as rãs (...) e encontrava escaravelhos e besouros soberbos” (p. 81); apanhando alguns e também algumas lagartixas. Ficou aborrecido, pois não havia muitas varas na moita. Mas debaixo dos álamos brancos havia bastante.



Assim, o narrador-protagonista decidiu ir para o bosquete, onde além das “varas, havia também sementes raras, insetos grandes e passarinhos”. (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 81).

Essas lembranças são revividas de uma maneira plena, como se o narrador-protagonista estivesse vivenciando novamente este momento: “Enquanto escrevo parece-me respirar o odor fresco do nosso bosque agreste de álamos; conservam-se estas impressões pela vida inteira.” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 81). Todo esse deslumbramento pelas lembranças é interrompido quando, “(...) de repente, depois de grande intervalo de silêncio, ouviu claramente o grito: ‘Ao lobo!’ Senti-me dominado pelo terror, dei um grito e corri para o terreno aberto a fim de refugiar-me perto do mujique que estava arando” (p. 81). Nesta passagem percebemos que o medo se apresenta ao menino, evidenciando claramente a fantasia que se processa em seu mundo interior, pois, como lhe explicou o mujique Marei – servo de seu pai -, não havia lobo nas redondezas. O narrador-protagonista, assim, chega à conclusão de que: “(...) não havia lobo algum à vista e que tivera uma **alucinação** ao ouvir gritar. Naquela época era sujeito a erros de ouvido” (p. 82, ênfase acrescentada). Bakhtin salienta que “a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade” (BAKHTIN, 1997, p. 114), o que será verificado pelo narrador-protagonista, ao final da sua narrativa.

Corroborando o preceito deste teórico que a aventura é interiormente motivada, o narrador-protagonista o fez de maneira inconsciente, diante de uma situação indesejável, ao mergulhar em seus pensamentos, lembrando a fala do mujique: “Vamos menino, aqui não há perigo algum”. E acariciando as faces do menino trêmulo, disse: – Vamos, vamos, sossega; faz o sinal-da-cruz!” (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 82). E com um sorriso quase maternal, acalmou o coração do menino e este compreendeu que não havia lobo algum à vista e que tivera uma alucinação. O lobo era apenas imaginário, era uma fantasia. Perguntou ao mujique se já podia ir embora e mais uma vez sentiu que o sorriso dele era verdadeiramente de mãe. Assim, o menino foi embora, voltando-se a cada dez passos para Marei que o seguia com os olhos, e cada vez fazia com a cabeça um sinal amistoso. Como o narrador-protagonista ainda comenta, ele, quando menino, não mais aludiu ao “acidente”, mesmo ainda tendo conversado algumas vezes com o mujique.

TERCEIRA SITUAÇÃO EXTRAORDINÁRIA

A terceira situação extraordinária diz respeito à volta do narrador-protagonista ao momento presente, quando é necessário encarar a dura realidade da prisão. Ao finalizar a narrativa de sua aventura, o narrador-protagonista percebe outra circunstância, além da aventura em si. Percebeu o amor e o cuidado do camponês Marei ao tranquilizá-lo. Amor de mãe, como se fosse seu próprio filho? Amor às crianças? Como



comenta: "Que suave bondade quase feminina pode ocultar-se no coração de um homem rude, de bruto mujique russo!" (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 83).

A busca pela verdade e a descoberta do seu "eu interior", dá-se, portanto, pela descoberta de sentimentos como o amor e a bondade que foram exteriorizados pelo camponês e que o fazem conhecer o interior da alma humana. Analisado sob esta ótica, o herói mostra esta bifurcação ao ser surpreendido pelo grito "Ao lobo!", pois ele se encontra em duas situações: ora o medo manifestado pelas lágrimas, ora a presença de um adulto, o camponês Marei, bem à sua frente, manifestando seu amor e cuidado e apresentando-se como um porto seguro. Como Grossman explica: "Um dos temas centrais de Dostoiévski é a bifurcação da consciência, a fragmentação da personagem principal (...) as personagens solitárias e de 'subsolo' de Dostoiévski desenvolvem essa forma de argumentação bilateral com ironia em relação aos seus próprios pensamentos." (GROSSMAN, 1967, p. 52).

Depois desta surpreendente descoberta, o narrador-protagonista descreve o reencontro com o preso político M...cki, mostrando que este não tinha como entender os presos russos, pois além de ser polonês, não teve lembranças pessoais que lhe permitissem enxergar o outro de forma diferente, com menos rancor: "Não lhe era dado julgar destes tristes mujiques do presídio de maneira diferente da que fizera quando disse: 'Odeio estes bandidos!' Indubitavelmente, esses pobres poloneses têm sofrido mais do que nós!" (DOSTOIÉVSKI, [1993], p. 83).

O comportamento de Marei fez com que o ódio e a cólera saíssem inteiramente do seu coração e ele passou a olhar os companheiros da prisão com simpatia. Nesta busca pela verdade e a descoberta do seu eu interior, passou a olhá-los de maneira diferente, perguntando-se se seria possível penetrar no coração de cada preso. Percebeu que não era possível. O interior da pessoa é a essência do ser humano e só podemos conhecer este interior mediante um contato mais profundo. Há de se considerar que "saber olhar", segundo Bronzatto (2011), é condição necessária para as relações sociais e que isso pode promover transformações em si e no outro. Desta forma, podemos dizer que o narrador-protagonista é um herói menipeano, pois através das aventuras pelas quais passou e da fantasia que ocorre em seu mundo interior, descobre a verdade a respeito da alma humana.

CONCLUSÃO

Conforme a literatura nos revela, Dostoiévski teve carência de afetos em sua infância, em decorrência da enfermidade da mãe e da severidade do pai.

Nas palavras de Mata, em *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira*:



(...) a infância de Dostoiévski é tempo de formação em que a criança nobre, já munida de alguns preconceitos de classe, mas desprovida de tantos outros, vai estabelecer de modo mais intenso e humano um contato com o outro, um camponês russo, num encontro que ficará *marcado na sua alma*, talvez não na superfície das preocupações cotidianas, mas no desenho do seu caráter. (MATA, 2011)

Essa informação corrobora as palavras de Bakhtin, ao comentar um estudo de Kirpótin onde é relevada a capacidade do romancista de *perceber* justamente almas dos outros: "Dostoiévski era dotado da faculdade de *ver como que diretamente a psique de um outro*. Perscrutava a alma do outro como que munido de uma lupa que lhe permitia captar as mais delicadas nuances, acompanhar as mais imperceptíveis modulações e mudanças da vida interior do homem." (BAKHTIN, 1997, p. 37).

Não podemos também esquecer que, mesmo sendo uma transposição autobiográfica, este conto apresenta fatos ficcionais, pois, de acordo com Souza: "(...) a não existência de memória absoluta mostra que, mesmo entre os memorialistas há vácuos, e que, possivelmente o autor tenha usado sua prodigiosa imaginação para preencher as falhas da memória." (SOUZA, 2011, p. 161).

Desta maneira, as "situações extraordinárias" vivenciadas pelo herói deste conto o levam a uma análise interior, fazendo com que esse episódio com o mujique representasse um significado especial para ele.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BRONZATTO, M.; CAMARGO, R. L. *A força de um olhar diferente: uma reflexão sobre o papel humanizador do docente a partir das crônicas de Dostoiévski e Eliane Brum*. Disponível em: <<http://www.facsaooroque.br/novo/publicacoes/pdf/v2-n1-2011/Mauricio.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Diário de um escritor: (Seleção)*. Tradução de E. Jacy Monteiro. Rio de Janeiro: Ediouro, [1993].

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MASSAUD, M. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MATA, A. L. N. da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Disponível em:



<http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Anderson_Mata.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2011.

SOUZA, R. de C. A. *O tríptico temático no conto "O mujique marej" de Dostoiévski*. Trabalho de conclusão de disciplina. Mestrado em Teoria Literária, Centro Universitário Campos de Andrade, 2010.

TYNIANOV, J. A noção de construção. In: EIKHENBAUM, B. M. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 99-103.

UOL. *Escritor russo: Fiodor Dostoiévski*. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/fiodor-dostoiievski.jhtm>>. Acesso em: 02 jan. 2012.



NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



TÍTULO DO TRABALHO: Caixa alta, sem negrito, alinhado à esquerda.

FONTES: Arial 12 no texto.

Arial 11 nos resumos e nas citações longas endentadas.

ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

RESUMOS: Em português e em inglês. De 100 a 120 palavras, colocados antes do texto. As palavras "resumo" e "abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "palavras-chave" e "keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

EXTENSÃO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e máximo de 20 páginas (cerca de 8000 palavras).

PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 11 e não conter aspas. Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45-47).

(Não colocar ponto depois dos parênteses, nas citações longas endentadas.)

SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...).

CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).



CITAÇÃO DE MAIS DE UM TRECHO, DE UMA MESMA OBRA, NO PARÁGRAFO: Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas fontes posteriores, o número da página, usando apenas (p. 45).

DESTAQUES NAS CITAÇÕES: As expressões “ênfase acrescentada” ou “grifo no original” devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, grifo no original).

REFERÊNCIAS: Devem seguir as normas da ABNT e devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da Conclusão do texto. Observar que os títulos que ganham destaque devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Exs.:

- Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

- Para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.

- Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato:

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.

(Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.)

NOTAS: Usar apenas notas de rodapé, em letra arial 9 e espaçamento simples.

TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Devem ser grafados sem aspas e em itálico. Devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter Introdução e Conclusão. O corpo do texto pode ser redigido em apenas um bloco ou apresentar dois blocos ou mais.

O título de cada parte do texto deve ser redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte.

NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO: Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

(O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.)



ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser enviado para o endereço anfib@ibest.com.br como anexo, sem identificação. Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados em outro documento, com os seguintes itens preenchidos:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome:

E-mail:

Titulação:

Instituição de origem:

(No caso de o autor atuar como docente em uma IES, informar o nome da instituição e a função que desempenha.)

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome:

E-mail:

Instituição:

(Não serão aceitos artigos de alunos que não apresentem o nome do professor orientador.)

IMPORTANTE: Os trabalhos submetidos à análise do conselho editorial da revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação. Caso contrário, os textos podem ser recusados ou devolvidos para correção.



