

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 9, 2013



Scripta Alumni

NÚMERO 9 ANO 2013

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, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda Tempel Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Cristiane Busato Smith (Massachusetts Institute of Technology e Arizona State University), Edna Polese, Edson Ribeiro da Silva, Eunice de Moraes (UEPG), Janice Cristine Thiél (PUC-PR), José Antonio Vasconcelos (USP), Luciana Brito (UENP e UEL), Luiz Roberto Zanotti, 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. 9 (2013) - . - Curitiba, PR:
Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2013 -.

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. 9, 2013

SUMÁRIO

5 Apresentação

A NARRATIVA E SEUS ELEMENTOS

- 7 O cronótopo e a trajetória da heroína ao encontro da verdade em *A audácia dessa mulher*
Márcia Izabel de Lima
- 20 Que lavoura é essa?
Os caminhos da narrativa em *Lavoura arcaica*
Cassiano Motta Fernandes

ASPECTOS DA LINGUAGEM NA LITERATURA

- 32 A paixão da linguagem segundo G. H.
Djulia Justen
- 44 O *Improvérbio* de Mia Couto no conto *Os infelizes cálculos da felicidade* e suas relações com o chiste
Ederson Vertuan
- 53 Manifestações da linguagem poética de Roberto Bolaño
Ecos desde o túnel cortazariano
Nadier Pereira dos Santos

INTERPRETAÇÃO, LEITURA E REPRESENTAÇÃO

- 66 A multiplicidade interpretativa em *Grande sertão: veredas* através de um diálogo entre Wolfgang Iser e Guimarães Rosa
Luiz Roberto Zanotti



83 Interpretação literária e imagens simbólicas em Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada
Giancarla Bombonato

100 Nos labirintos de Leonardi a Blanchot
Daniel de Oliveira Gomes

LITERATURA, HISTÓRIA E MASS MEDIA

111 *Alice no país das maravilhas*: Do texto de Lewis Carroll (1865) ao filme de Linda Woolverton e Tim Burton (2010)
Kimberly Marjorie Geddes

126 Literatura e método: Apontamentos a partir de Carlo Ginzburg
Rafael Miguel Alonso Júnior

142 *Maré, nossa história de amor* (2007) – Um diálogo intertextual com o texto shakespeariano e *Amor, sublime amor* (1961)
Deangelis Andriago Ruhmke

160 Walter Benjamin e a percepção cinematográfica
Maria Augusta Vilalba Nunes

171 O imaginário midiático e a literatura contemporânea: Uma leitura dos contos de André Sant'Anna
Volmir Cardoso Pereira

MEANDROS DOS PERSONAGENS DE DOSTOIÉVSKI

183 A revelação da verdade por meio de uma visão onírica no conto *O sonho de um homem ridículo*, de Fiódor Dostoiévski
Patricia Cristina de Oliveira

194 A atitude dialógica do personagem Vássia à face de si mesmo e dos outros personagens em *Coração frágil*, de Dostoiévski
Adriane Berneck Côas Bendlin

207 O discurso amoroso e a solidão dos personagens do conto *Noites brancas*
Beatriz de Castro da Cruz

219 **Normas para publicação**



APRESENTAÇÃO

A revista *Scripta Alumni* número nove apresenta cinco subseções e dezesseis artigos. Na primeira parte, intitulada *A narrativa e seus elementos*, os artigos *O cronótopo e a trajetória da heroína ao encontro da verdade em "A audácia dessa mulher"* e *Que lavoura é essa? Os caminhos da narrativa em "Lavoura arcaica"* analisam, respectivamente, as histórias paralelas que compõem o romance de Ana Maria Machado e os elementos intra e extratextuais do romance de Raduam Nassar.

Na seção *Aspectos da linguagem na literatura*, três artigos coincidem na análise da linguagem, mas brindam o leitor com autores bastante distintos. *A paixão da linguagem segundo G. H.* demonstra como a linguagem de Clarice Lispector reflete o exílio experimentado pelo personagem. O trabalho *O Improvêrbio de Mia Couto no conto "Os infelizes cálculos da felicidade" e suas relações com o chiste* investiga a influência do provérbio e do chiste nas críticas feitas no conto moçambicano. Já o texto *Manifestações da linguagem poética de Roberto Bolaño. Ecos desde o túnel cortazariano* apresenta a obra de Bolaño com ênfase na linguagem e na expressão de realidade.

Interpretação, leitura e representação traz três artigos. O papel do leitor e a polissemia do texto literário são discutidos em *A multiplicidade interpretativa em "Grande sertão: veredas" através de um diálogo entre Wolfgang Iser e Guimarães Rosa*. A representação social e os recursos da linguagem figurada e literária são a tônica do texto intitulado *Interpretação literária e imagens simbólicas em Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada*. Ainda no que se refere à figuratividade, em *Nos labirintos de Leonardi a Blanchot*, acompanhamos a desconstrução e a revisão do mito nas obras de Borges, Leonardi e Blanchot.

Literatura, História e "mass media" é a seção com maior número de artigos. Cinco trabalhos a integram. O primeiro deles, *"Alice no país das maravilhas": Do texto de Lewis Carroll (1865) ao filme de Linda Woolverton e Tim Burton (2010)*, estabelece relação entre literatura e cinema, ao estudar a adaptação fílmica do texto de Lewis Carroll. Já o trabalho *Literatura e método: Apontamentos a partir de Carlo Ginzburg* relaciona as áreas de Literatura e História, a partir da associação entre ficção e realidade. *"Maré, nossa história de amor"* (2007) – Um diálogo intertextual com o texto shakespeariano e *"Amor, sublime amor"* (1961) volta a tematizar a relação interartes, mas em dois níveis: cinema-literatura e cinema-cinema. O artigo *Walter Benjamin e a percepção cinematográfica* entrelaça o cinema à História e à política, pois analisa de que modo a sétima arte influenciou o olhar do espectador sobre o mundo e sobre as questões cotidianas. *O imaginário midiático e a literatura*



contemporânea: Uma leitura dos contos de André Sant'Anna encerra essa seção aproximando os textos de André Sant'Anna dos meios de comunicação de massa e demonstrando como essa relação interfere sobremaneira no processo de construção literária.

A exemplo dos números anteriores da *Scripta Alumni*, esta edição traz uma seção dedicada inteiramente à literatura de Dostoiévski. Sob o título *Meandros dos personagens de Dostoiévski*, essa parte reúne três artigos. A *revelação da verdade por meio de uma visão onírica no conto "O sonho de um homem ridículo", de Fiódor Dostoiévski* associa o sonho à transformação. A *atitude dialógica do personagem Vássia à face de si mesmo e dos outros personagens em "Coração frágil", de Dostoiévski* preocupa-se com as relações de alteridade e com as mudanças geradas no "eu", a partir do contato com o(s) outro(s). O terceiro trabalho dessa parte, *O discurso amoroso e a solidão dos personagens do conto "Noites brancas",* associa a alteridade ao discurso amoroso. Os três trabalhos baseiam-se em estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin. O terceiro, porém, também se utiliza da obra de Roland Barthes, voz importante e ressoadora dos conceitos bakhtinianos, na análise apresentada.

Depois de apresentados os artigos e as seções da revista *Scripta Alumni* número nove, resta-nos a leitura dos textos, que atendem às mais distintas preferências do leitor e características da literatura. Boa leitura a todos.

Verônica Daniel Kobs

Editora



O CRONÓTOPO E A TRAJETÓRIA DA HEROÍNA AO ENCONTRO DA VERDADE EM *A AUDÁCIA DESSA MULHER*¹

Márcia Izabel de Lima²

RESUMO: Neste artigo pretendemos analisar o romance *A audácia dessa mulher*, Ana Maria Machado, através do conceito bakhtiniano de cronótopo e da característica menipeana das aventuras do herói à procura da verdade. A narrativa se dá sobre três histórias encaixadas: 1) a história de Bia e Virgílio, que se conheceram durante a produção de uma série televisiva e iniciam um romance; 2) a própria série televisiva; 3) a história contida em um diário antigo entregue por Virgílio a Bia, no qual se encontram, entre receitas, a narrativa das desventuras amorosas de Capitolina. Atravessando as três histórias, entre presente, passado e futuro, Bia encontra a sua verdade – a descoberta de si mesma – finalmente se reconhecendo como uma mulher audaciosa para sua época.

Palavras-chave: Cronótopo. Romance. Ana Maria Machado.

ABSTRACT: In this article we intend to analyze Ana Maria Machado's novel *A audácia dessa mulher*, by way of the Bakhtinian concept of chronotope and of the Menippean characteristic of the hero's adventures in search of truth. The narrative is structured on three embedded stories: 1) Bia and Virgilio's story, who have met during the production of a TV series an affair; 2) the TV series itself; 3) the story found in an old diary given to Bia by Virgilio, in which is found, among recipe, the narration of Capitolina's misadventures in love. Crossing the three stories, between present, past and future, Bia finds her own truth – the discovery of her real self – and, finally, recognizes herself as an audacious woman for her own time.

Keywords: Chronotope. Novel. Ana Maria Machado.

¹ Artigo recebido em 19 de abril de 2013 e aceito em 25 de maio de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

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



INTRODUÇÃO

Que é, pois, o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? (...) haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei.

(Santo Agostinho)

Ana Maria Machado vem despontando como uma das maiores autoras brasileiras da contemporaneidade, em função de sua contribuição à literatura feminina, feita por mulher e para a mulher, seja em literatura infantil, juvenil e para adultos.

Nascida em 1941, é autora de mais de cem livros publicados no Brasil e em mais de uma dezena de outros países. Conquistou o prêmio João de Barro com o livro *História meio ao contrário*, de 1977 em que assinou com um pseudônimo. No ano de 2000, recebeu o prêmio "Hans Christian Andersen", considerado o prêmio Nobel de literatura infantil mundial. Em 2001, recebe da Academia Brasileira de Letras o maior prêmio literário nacional, o "Machado de Assis", pelo conjunto de sua obra. Já em 2003, foi eleita para a Cadeira número 1 da mesma Academia, na sucessão de Evandro Lins e Silva.

Nos vários anos dedicados à literatura há uma larga produção de literatura infantil e juvenil, romances para adultos, livros de ensaios, traduções, adaptações e palestras pelo Brasil e exterior. Destacamos os romances: *Alice e Ulisses* (1983); *Tropical sol da liberdade* (1988); *Canteiros de saturno* (1991); *Aos quatro ventos* (1993); *O mar nunca transborda* (1995) (em espanhol, *El mar no se desborda*, de 2003); *A audácia dessa mulher* (1999); *Para sempre* (2001); e *Palavra de honra* (2005).

O romance *A audácia dessa mulher*, publicado em 1999, como homenagem a Machado de Assis, no centenário da publicação de *Dom Casmurro*, será nosso objeto de estudo, refletindo sobre dois dos aspectos que constituem seus romances: formação do homem/mulher no romance de educação e espaço-temporalidade. Para isso, nos valem do capítulo *O romance de educação na História do realismo*, da obra *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, em que se discutem a tipologia histórica do romance e o conceito de cronótopo.

A narrativa do romance *A audácia dessa mulher* se passa no Rio de Janeiro, no século XX. A partir de um convite que Bia e Virgílio recebem de Muniz, o autor de uma série para a televisão, eles são colocados para fazer parte da montagem de uma série televisiva, que será ambientada no final do século XIX, no Rio de Janeiro. O convite gera três histórias. A primeira história é a de Bia e Virgílio que, a partir da reunião, passam a ter encontros de trabalho e encontros amorosos. A segunda história



se dá dentro dessa primeira, é a própria história da série televisiva *Ousadia*, narrando fatos passados no século XIX, mas ambientado no século XX. A terceira, e última história, é um caderno de receitas/diário, pertencente a Virgílio, e Lina, a dona do caderno/diário, escreve receitas e também suas desventuras amorosas. O romance termina com a descoberta de Bia de que a autora desse caderno/diário é Capitolina, personagem de Machado de Machado de Assis.

Há, portanto, uma rede de relacionamentos em diferentes épocas e situações e tudo parece se misturar quando os dramas da novela encenada, os vividos no diário da jovem, e as lembranças de Bia com seu namorado Fabrício, na narrativa principal, parecem se repetir aqui e ali.

Neste trabalho o enfoque se fará no cronótopo em que age a personagem Bia e que determina sua formação/transformação como heroína. Portanto, para este fim, apresentamos as conceituações teóricas de Bakhtin sobre tempo e espaço.

Bakhtin (1998, p. 211), no capítulo *Formas de tempo e de cronótopo no romance: ensaios de poética histórica*, focaliza a questão do tempo e espaço literários no romance. O cronótopo é composto pelas palavras gregas: “*crono*” (“tempo”) e “*topos*” (“lugar”), pois ele enfatiza a indissociabilidade destes dois elementos, tal como se manifestam nas representações literárias, assim sugerindo a importância do cronótopo como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. Citando Bakhtin:

O cronótopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronótopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronótopo é o tempo. O cronótopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 1998, p. 212)

O termo cronótopo foi encontrado por Bakhtin nas ciências matemáticas, com base na Teoria da Relatividade de Einstein, que admite uma unidade entre as categorias de tempo e espaço – uma não subsiste sem a outra:

Entendemos por “tempo” de um evento a indicação (posição dos ponteiros) daqueles relógios que estão na vizinhança (espacial) imediata do evento. Desta maneira, a cada evento é atribuído um valor de tempo, que em princípio pode ser observado. (EINSTEIN, 1999, 26-27, ênfase no original)



Assim, para a física, o tempo é a duração de um evento, e só pode ser medido a partir de um referencial espacial.

No entanto, Géza Szamosi, físico húngaro, lembra que esta noção de medida do tempo acompanha a humanidade desde seu início.

O que as sociedades humanas necessitavam desde cedo era de uma capacidade de acompanhar o curso do tempo. Isso é muitas vezes confundido com a medição do tempo, embora as duas operações nada tenham em comum. Acompanhar o curso do tempo significa simplesmente adaptar-se às fases de um ambiente periodicamente mutável. Para auxiliar nesse processo, calendários e relógios de complexidade variável foram inventados em todas as civilizações. (SZAMOSI, 1988, p. 97)

Então esse acompanhar do tempo, do qual Szamosi nos fala, significa uma adaptação às mudanças do ambiente (espaço); vemos assim a junção do tempo e espaço que sustentam as estruturas do cronótopo. Contudo, esse termo, nos estudos de literatura, é empregado por Bakhtin “quase como uma metáfora”, na qual se ressalta a indissolubilidade do “tempo-espaço”:

No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1998, p. 211)

Ainda, na concepção de Bakhtin, o cronótopo é uma categoria conteudístico-formal da literatura, em que esse tempo e espaço são tanto conteúdos como estruturas, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Dentre a multiplicidade de cronótopos literários, Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997), destaca alguns tipos de tempos que foram analisados nas experimentações de Goethe. Assim, tem-se o **tempo cíclico**, que se revela na natureza através da movimentação do sol, estrelas, estações do ano; e nos indícios da movimentação do homem no seu trabalho, costumes e na sua atividade. É basicamente um tempo que tem começo, meio e fim.



O tempo denominado **tempo histórico** é a história dos modos de vida, dos costumes, das instituições e das sociedades. O tempo histórico abarca os desígnios mais complexos dos homens, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e classes sociais. Para marcar o tempo nas narrativas, o registro das épocas, tem-se o **tempo biográfico**.

No estudo desses tempos, Bakhtin utiliza material histórico concreto e realiza cortes para então chegar à problemática do romance chamado de educação, que é dividido em cinco tipos: romance de formação do homem; romance de formação que se caracteriza por uma representação que assimila o mundo e a vida a uma "experiência", a uma escola; romance tipo biográfico (e autobiográfico); romance didático-pedagógico e o quinto, o mais importante, é o romance em que a formação do homem efetua-se no "tempo histórico" real, necessário, com seu futuro, com seu caráter cronotópico (BAKHTIN, 1997, p. 240).

A TRAJETÓRIA CRONOTÓPICA DA HEROÍNA

Assim, estruturalmente o romance se constrói através de um espaço temporal ou cronotópico no presente, quando a narrativa nos situa nos espaços nos quais os personagens agem, ou seja, um cronótopo visível; e também através das lembranças de Bia, ou seja, um cronótopo invisível. A narrativa está construída sobre três histórias encaixadas: a principal trata da trajetória da protagonista Bia e seu relacionamento com Virgílio e Fabrício; a segunda história, dentro do principal, é a apresentação de trechos da série *Ousadia* na qual Bia e Virgílio trabalham, e a última história é a revelação da história de Lina (apelido de Capitolina – Capitu) que, no caderno de receitas/diário emprestado por Virgílio a Bia, registrou modos de se fazer comida e passagens de sua vida afetiva, como um desvelamento de sua personalidade ambígua.

Bia, no princípio do romance, é apresentada por Muniz (autor), a um grupo de pessoas reunidas para a produção de uma série de TV ambientada no final do século XIX, da seguinte maneira:

O que me interessou primeiro foi que você me fez pensar em qualquer viagem de um ângulo novo. E me convenceu, que com um texto que... bem, me transportou. Me fez viajar, digamos. O mínimo que se pode esperar de quem escolhe escrever sobre um tem desses. Mas coisa que raramente se encontra por aí. Fui procurar seu livro, descobri que eram dois. Um sobre viajar sozinha, muito divertido. Outro que desmente o primeiro, de certo modo, porque é sobre nunca conseguir viajar sozinha. A opinião de Bia, para quem não leu e está curioso, é que no fundo ninguém viaja sozinho, porque a gente está sempre em



companhia de autores e outros artista, dos livros, filmes, quadros e músicas que estão sempre conosco, enfim, dos mitos culturais que povoam nossa memória. (MACHADO, 1999, p. 12-13)

Nesse excerto, também podemos encontrar aquilo que Bakhtin constata ao discutir o Romance de Educação que “a formação do homem efetua-se no *tempo histórico real*, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico” (BAKHTIN, 1997, p. 240, ênfase no original), pois, na citação acima, a heroína em suas viagens estabelece o tempo e espaço necessários para a validação desse conceito. Observa-se o fato da heroína pensar que “ninguém viaja sozinho, porque a gente está sempre em companhia de autores e outro artistas, dos livros,...” (MACHADO, 1999, p. 13), o que nos remete novamente às afirmações de Bakhtin:

O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. (BAKHTIN, 1997, p. 241, ênfase no original)

E nessa formação de um homem ainda inédito é que nossa protagonista vai também caminhando à procura da verdade como observado na particularidade mais importante do gênero da menipeia definido por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski*:

A fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, um verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. (BAKHTIN, 2005, p. 114)

A trajetória de Bia tida como a imagem do sábio que procura a verdade é também ancorada pelas viagens que ela já fez e que são narradas como lembranças e aquelas que no decorrer do romance são relatadas no presente, como Muniz salientou na citação acima.

Essas viagens também a fazem lembrar-se de Fabrício, seu último relacionamento, que está fora do país para fazer um curso. Nesses momentos a heroína



reflete sobre sua relação com o antigo namorado e sobre a “renegociação” do contrato de relacionamento, como lembrado por Bia quando se encontra em Córdoba:

E, sobretudo, lembrava Bia com saudade, ele era atencioso com ela. Não uma atenção formal, de medidas e rapapés, mas um carinho atento e permanente, que a fazia evocar palavras antigas, como *consideração*, e impregnava de afeto os gestos mais corriqueiros. Em vão procuraria isso em outros homens. Era da natureza dele, marca registrada de Fabrício. (MACHADO, 1999, p. 79, ênfase no original)

Dessa maneira observamos o cronótopo como elemento para concretizar também a modernidade de Bia em relação ao relacionamento amoroso, ao pensar que “não procuraria isso em outros homens”.

Por outro lado, temos também trechos em que o narrador utiliza-se do cronótopo visível: a descrição do jardim e suas flores, no Recanto - propriedade de Bia e Virgílio -, para provocar uma transformação em Bia. Como Bakhtin afirma, pela perspectiva de Goethe: “O visível representava para ele não só a primeira, mas também a última instância, aquela em que o visível já está enriquecido e imbuído de toda a complexidade do sentido e do conhecimento” (BAKHTIN, 1997, p. 246), afirmação esta demonstrada no seguinte trecho do romance:

Sem sair do lugar, Bia ia conferindo com o olhar o jardim mais imediato, próximo à varanda. A trepadeira crescida, os canteiros pujantes, a brotação nova das roseiras podadas. Da última vez que as vira, estavam reduzidas a uma série de cotocos espinhentos e secos espetados no chão. Agora pipocavam em folhas novas, ainda vermelhas, algumas já se abrindo em verde. Uma ou outra roseira, ainda mais rara, já insinuava botões para a floração próxima. Bia lembrou uma viagem que fizera pelos vinhedos da Toscana. Colinas e colinas de parreirais nus, só na essência dos troncos curtos enfileirados, cortados rente, ao longo de linhas de arame descarnado – meses depois os fios desapareceriam sob o peso de ramos e racimos, vinhas e gavinhas, bíblicas folhas e eucarísticos frutos pendentes em cachos pesados, a se inchar de sol e açúcar. Mas agora no Recanto, de repente, contemplando o canteiro de rosas, **ela via outro sentido** na aparente mutilação daqueles tocos podados. Davam-se à sua decifração como se fosse uma bússola para humanos, mostrando que de vez em quando é preciso cortar sem dó para que a seiva não se disperse e possa se concentrar toda no rumo do que é essencial. Ousar uma perda efêmera para garantir a fartura da safra ainda guardada mais adiante. Ter a audácia de apostar no



recôndito e na sua força, contra todas as evidências da superfície visível, com seu viço momentâneo e sedutor. (MACHADO, 1999, p. 182, ênfase acrescentada)

Assim, o narrador trata o tempo histórico com expressões: “da última vez”, “agora”, “lembrou”, determinando de que maneira se passa esse tempo nos pensamentos de Bia. Ele se passa de maneira invisível; mas que está no espaço visível, como Goethe aponta: “(...) tudo o que é substancial pode ser e deve ser visível; tudo que é invisível não é substancial” (BAKHTIN, 1997, p. 246).

O espaço visível (jardim e flores, vistos por Bia da varanda) precisa ser preenchido com o tempo histórico, que é invisível, quando Bia lembra-se (no presente) da última vez que o viu; no presente está observando as mudanças; e o futuro representa a própria modificação das plantas e sua temporalidade cíclica. Um tempo cíclico dentro de um tempo histórico.

Isso tudo provoca na heroína uma transformação, caracterizada pelas palavras em negrito da citação: “Mas agora no Recanto, de repente, contemplando o canteiro de rosas, **ela via outro sentido** na aparente mutilação daqueles tocos podados” (MACHADO, 1999, p. 182, ênfase acrescentada).

Nesse cronótopo casa-jardim evidencia-se assim a transformação do jardim, que pulsa de forma profunda e que determina o movimento superficial e a mudança dos destinos humanos, das vidas humanas, como Goethe afirma ao se referir ao romance *Wilhelm Meister* (BAKHTIN, 1997, p. 250), porque Bia também é o “homem construtor” desse jardim. Como Goethe o caracteriza:

Se tiram-lhe o homem e sua atividade criadora, uma localidade perde seu sentido visível e sua importância porque todos os critérios vivos de avaliação que lhe são aplicáveis referem-se ao homem construtor, sendo pela mãos dele que ela se torna um espaço histórico da vida. (BAKHTIN, 1997, p. 255)

A heroína utiliza-se de todos os elementos da natureza, em seu jardim, para traçar seu caminho à procura da verdade, que no trecho do romance citado acima, é observado ao falar sobre “ousar uma perda efêmera para garantir a fartura da safra ainda guardada mais adiante” (MACHADO, 1999, p. 182). Bia, ao mesmo tempo encontra uma verdade, ao estabelecer que essa necessidade de “cortar sem dó para que a seiva não se disperse e possa se concentrar toda no rumo do que é essencial” (p. 182). Assim Bia transita em momentos de encontro com a verdade e outras de procura da verdade, sendo essas procuras, porém, no âmbito amoroso. Essas verdades são apresentadas na narrativa de maneira metafórica, como nesse momento, em que Bia pensa na impregnação da presença de Fabrício no Recanto, pois foi esse local que eles



transformaram no passado, continua se transformando no presente e continuará no futuro. Como relatado no final da narrativa:

Cada planta era uma história que ela sabia ler. Não apenas plantada na terra, mas na memória. Cada caminho era uma melodia que sabia assoviar. E cada história e cada melodia contavam e cantavam a construção e a permanência, o tempo e a paciência.

Bia se surpreendeu com essa música que a serenidade a fazia cantar, essa leitura que a paz lhe soprava. Durante tantas semanas evitara ir ao Recanto, tentando se proteger e não ser assombrada pelos fantasmas da saudade de Fabrício. Agora que lá estava, não esbarrava em esqueletos, mas em fundações e argamassa, raízes e sementes. (MACHADO, 1999, p. 183)

Ao constatar que “não esbarrava em esqueletos, mas em fundações e argamassa, raízes e sementes” (MACHADO, 1999, p. 183), Bia encontrava-se no jardim, cronotopo que metaforiza as decisões que irão determinar sua vida. Assim entra outro momento de encontro da verdade, porque o cronótopo visível – o jardim – provoca esse estado de espírito, e Bia encontra-se no limiar de um tempo que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico (p. 354).

Em outro local do jardim lembra-se de outros detalhes que materializam sua trajetória em busca da verdade:

Ainda há pouco, se lembrava da viagem a Toscana. Agora lhe vinham à memória algumas presenças daquelas semanas. Uma velha senhora elegante, de pérolas e chapéu, que a convidara para dividir uma garrafa de vinho numa mesa tosca à beira da estrada. Um estudante divertido e brincalhão que entrara em sua cabine de trem e acabara lhe deixando um livro já lido. Um médico fascinante que pernoitara na mesma pensão em San Gimignano e com quem acabara partilhando a mesa, cama e o aluguel de um carro para se aventurarem pelos vinhedos e aldeias menos evidentes. Um menino de cabelo liso e olhos espertos, a quem deram uma carona e de como a irmã se perdera na vida. Um taverneiro a quem pedira uma porção de azeitonas e que, diante da resposta “todas” à pergunta “de que tipo”, simplesmente colocou dezesseis escolhas em travessinhas sobre o balcão, trouxe dois copos de vinho e, encantado com o banquete que compartia com prazer, se recusou a cobrar um centavo. Um camponês velhinho e desdentado que se oferecera para levá-la até um mosteiro próximo na sua *macchina*, para que ela não perdesse



o horário da visita – e, em vez de aparecer no imaginado caminhãozinho chacoalhante, surgira do fundo do celeiro com uma possante moto, com a qual se precipitaram em incrível velocidade por curvas e colinas, num *cross-country* improvisado que lhe garantiu chegar a tempo e desfrutar a visão de alguns dos mais belos afrescos jamais pintados. Gente que nunca mais encontraria, mas enchera de graça seus dias e noites toscanos. (MACHADO, 1999, p. 184, ênfase no original)

Através dessas personagens que povoam suas memórias “gente que nunca mais encontraria, mas enchera de graça seus dias e noites toscanos”, a pertinência das ideias de Goethe, quais sejam o estreito vínculo entre o presente, passado e futuro, onde o espaço terrestre (Toscana) e a história humana (gente da Toscana) são inseparáveis. Assim, no trecho acima, encontramos essas ideias de tempo e espaço na construção da história da personagem Bia, que através deles percorre seu caminho à procura da verdade, entre passado remoto, presente e um futuro próximo.

A seguir Bia foi ver os cachorrinhos recém-nascidos, levou espigas de milho para os cavalos, admirou o trabalho do caseiro e, ao descer para tomar um banho no riacho:

No remanso do pequeno poço formado abaixo das pedras, deixou-se purificar pela água fria. Deitou no colo do rio ou das entidades que há séculos lá moram. Esquecida de tudo, perdeu a noção do tempo. (MACHADO, 1999, p. 185)

A água corrente pode ser entendida como um espaço “água” e o tempo “água corrente”, que vai perpassar passado, presente e futuro perdendo a noção do tempo.

A busca da verdade no cronótopo do Recanto continua, pois no dia seguinte, ao retomar a papelada de Capitu percebe que um dos personagens de Machado de Assis tivera existência real e diz: “Essa certeza abria as portas da curiosidade. Tinha que saber mais” (MACHADO, 1999, p. 189). No termo “essa certeza”, temos o encontro da verdade, mas que mesmo, sendo a verdade, ainda leva a outra procura, ao “abrir as portas para a curiosidade” (p. 189). A “porta” simbolizando a passagem de uma esfera para outra (HERDER, 1990, p. 164), concretiza, assim a heroína saindo de uma situação de encontro da verdade - a carta de Maria Capitolina - para uma situação de busca de outra verdade, que é a constatação da existência real de Capitu.

Outra possibilidade de encontro da verdade se dá quando Bia pensa em pesquisar outras fontes de informação, através da própria história da família de Virgílio: “Uma pesquisa deveria necessariamente passar por esse caminho” (MACHADO,



1999, p. 190). Pesquisa essa que Bia pensa empreender para encontrar a verdade na história de Capitu. Assim ela pensa numa primeira possibilidade que é tornar a falar com D. Lourdes; outra é a de pesquisar em cartórios e em arquivos.

Ainda existe a última possibilidade aberta para encontrar sua verdade: “Uma terceira estrada abria-se diante de Bia, convocando-a a novas viagens” (MACHADO, 1999, p. 190), Bia pensa novamente em viagem como fonte para encontrar sua verdade. Investigar em registros de documentos de hospitais, paróquias, cemitério, prefeitura, em Vevey, Suíça, lugar onde Maria Capitolina viveu seus últimos anos. Assim, a viagem continua sendo um dos focos da tão intensa busca da verdade. E as possibilidades de encontro da verdade passam a ser infinitas.

Ainda no Recanto, Bia lembrou-se de uma viagem, que fez com Fabrício, poucas semanas depois de conhecê-lo. Foram para o Nordeste, durante dois meses, sem a preocupação com horário, e sem patrão. E nessa trajetória cronotópica pelo Nordeste, Bia continua transitando à procura da verdade, em relação ao amor. Há um encontro da verdade e uma transformação, quando a heroína, teve a certeza de que Fabrício tomaria conta dela, e que com ele, como provedor e protetor, estaria protegida das ruindades do mundo. Ele era diferente de todos os outros amores que tivera, antes ou depois, e a transformava, ao mesmo tempo em que lhe dava a certeza de que também ela o modificava o tempo todo (MACHADO, 1999, p. 193).

Nesse sentido observamos que Fabrício provoca Bia, mesmo de modo inconsciente, para que ela passe por essas provocações, experimente a verdade, e chegue às transformações que são próprias para uma heroína romanesca, tal como é apresentada a heroína no romance de educação (BAKHTIN, 1997 p. 240).

As lembranças que Bia tem de Fabrício, no presente da narrativa, modifica-lhe o destino e sua situação como mulher emancipada, porque ao se referir “agora haveria uma resposta para Fabrício, pois na própria saudade, lembrando seu senso de justiça, não deveria temer nada” (MACHADO, 1999, p. 195), Bia é a heroína que sofre a transformação através de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, que modificam sua vida (BAKHTIN, 1997, p. 241). E essa “formação da mulher” efetuou-se no tempo histórico real.

Se para Bakhtin o homem “se forma *ao mesmo tempo que o mundo*” (BAKHTIN, 1997, p. 241, ênfase no original), reflete em si mesmo a formação histórica do mundo, percebemos esta mesma formação em Bia quando ela pensa, no presente da narrativa, que “agora via a si própria e a Fabrício com outras lentes, um casal realista, corajoso, um par de cúmplices, querendo inventar um padrão novo em que fossem fiéis a si mesmos e leais um ao outro” (MACHADO, 1999, p. 200). Isso porque ela passa a ser um novo tipo de mulher, inédita, que através do que aconteceu no passado, acontece no presente e o que virá, está dentro do futuro histórico, pois os fundamentos da vida estão mudando e compete a ela, Bia, mudar junto com eles.

E no decorrer cronotópico do romance concretizam-se essas aventuras de Bia, provocadas pelo convite de Muniz, em que ela vai à procura da



verdade, e também a audácia de ser mulher, que Bia constata através de seus pensamentos:

E aprendera a desejar e apreciar essa transformação dupla e permanente, tecida nas miudezas do dia a dia. Sentia-se especialmente ligada a ele pela força de estarem sempre ambos se passando a limpo no cotidiano. Uma dinâmica tão poderosa que a fazia ter a audácia de enfrentar as pressões culturais do seu meio e de seu tempo, não se intimidar com slogans políticos e rótulos feministas, e, na certeza de preservar sua verdade interior, entregar-se àquele sentimento antiquado e primitivo, forte e animal, até então desconhecido para ela – afinal, era mulher de sua geração, autônoma, independente, esclarecida, capaz de lutar pela manutenção de tantas conquistas e pela abertura de novas portas, não deveria ficar seduzida por aconchegos protetores que lhe insinuavam uma certa fragilidade. (MACHADO, 1999, p. 193)

Sempre **ousara** seguir tentações e convites, atender a chamados, multiplicar viagens. Sem abrir mão dessa capacidade, queria agora a coragem de ter firmeza oposta e complementar – a de impor limites a si mesma, para poder ir mais fundo. O que implicava, mais uma vez, remar contra a corrente, já que a época empurra para a dispersão e aquele borboletear farfalhante e ligeiro que dura apenas o que duram as rosas do poeta – o espaço de um instante. (MACHADO, 1999, p. 199-200, ênfase acrescentada)

Bia ainda faz um brinde, celebrando o trajeto que a levara até aquele instante, à sua amiga Ana Lúcia (ao atrevimento dessa moça); à petulância daquela menina (Capitu); e a si mesma: - à audácia desta mulher, que ousa viver em campo aberto, correndo o risco da verdade. E acredita num amor latente e latejante. Implícito e vivo como um filho no ventre ou uma semente na terra (MACHADO, 1999, p. 201).

CONCLUSÃO

Assim, na narrativa ora analisada, a trajetória cronotópica percorrida por Bia em busca da sua verdade, partiu de um convite e, após ter passado por situações extraordinárias que provocaram e a fizeram experimentar verdades, chegou ao brinde final, com o encontro da sua verdade – a descoberta de si mesma. Deste modo, por meio



dessa trajetória cronotópica, a heroína – adentrando a história da série televisiva e chegando ao caderno/diário de Capitolina – estabeleceu simultaneamente um vínculo entre o passado, presente e futuro e atingiu sua plenitude audaciosa, que a transformou em uma mulher de seu tempo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronótopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4. ed. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 211-362.

_____. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

EINSTEIN, A. *A teoria da relatividade especial e geral*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HERDER. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2002.

MACHADO, A. M. *A audácia dessa mulher*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Disponível em:
<<http://leianatela.blogspot.com.br/2011/04/confissoes-de-santo-agostinho.html>>.
Acesso em: 19 abr. 2012.

SZAMOSI, G. *Tempo & espaço: as dimensões gêmeas*. Tradução de Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.



QUE LAVOURA É ESSA?

OS CAMINHOS DA NARRATIVA EM *LAVOURA ARCAICA*¹

Cassiano Motta Fernandes²

RESUMO: Pretende-se, neste artigo, analisar algumas das múltiplas possibilidades de enquadramento temático do romance *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar. Ao enovelar sua prosa no tom encantatório próprio da poesia, o autor fornece os elementos nos quais sua obra viria se apoiar: o lirismo de teor estrangeiro aclimatado no Brasil pós golpe militar além da conductividade da narrativa atrelada aos moldes da literatura dita pós moderna. Para tanto, far-se-á necessário o exame da composição interna da obra, em seus índices narratológicos, bem como sua correlação com os aspectos exteriores ao texto e que nortearam a literatura brasileira de fins do século XX.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. Narrativa. Autoritarismo. Pós-modernismo.

ABSTRACT: This article aims analyse some of the classifying themes of the novel *Lavoura arcaica* (1975) by Raduan Nassar. In an attempt to bring his prose and the fascinating tone owned of poetry together, the author gives the elements in which his piece would come to support itself: the foreign lyricism once adapted to the Brazilian reality after the military coup and the direction of the narrative linked to that post modern rules. In order to do so, it will be necessary to exam the internal structure of the book, and the narrative indicators, as well as its relation to the external aspects to the text, which led the Brazilian literature in the end of the 20th century.

Keywords: *Lavoura arcaica*. Narrative. Authoritarianism. Post modernism.

¹Artigo recebido em 26 de março de 2013 e aceito em 13 de maio de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves (UEL).

² Mestrando do Curso de Letras da UEL.
E-mail: cassianomfernandes@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A romancística brasileira de fins do século XX oferece uma geografia *sui generis* do panorama da literatura nacional. O que se apresenta a partir dos anos 1970, ou mais particularmente após o golpe militar de 1964, é um mosaico de índices classificatórios que, paradoxalmente, dessacralizam qualquer tentativa de definição unívoca. A chamada literatura contemporânea ou pós-moderna, que se estende desde os arroubos intimistas do alto modernismo, se perfaz sob o signo da hibridação cujo teor significativo ainda não pôde ser totalmente apreendido. Se, de um lado, as conquistas da primeira geração modernista continuavam a impor seu experimentalismo linguístico, a ânsia pela liberdade de expressão encontrava no romance reportagem seu habitat ideal. A realidade era revista sob a égide de um neonaturalismo alegórico ao mesmo tempo em que o fenômeno da fragmentação do "eu" calcificava-se tanto na prosa quanto na poesia da geração mimeógrafo.

Esta abundância de estratos estilísticos e temáticos se coadunam à guisa de um *zeitgeist* enfraquecido, plasmado em uma teia de tendências e estilos. Talvez, por isso, o romance, enquanto gênero literário também híbrido, tenha se constituído como terreno fértil para as idiosincrasias da ficção brasileira pós 1964. A capacidade do romance de abarcar a realidade do momento já havia sido postulada por Bakhtin, em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, quanto a uma possível estruturação do gênero. Segundo ele, "o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução (BAKHTIN, 2010, p. 400).

A realidade, transfigurada pela ficção, imbrica-se com a nova perspectiva do memorialismo ou autobiografismo adotada pelos escritores pós 1964. Todavia, a disposição existencial e metafísica que vinha sendo praticada por Clarice Lispector e Guimarães Rosa presentifica-se não mais como alternativa para um *desnudar-se-a-si*; antes, como afiança Schollhammer, ela se esconde nos estertores de uma sociedade cujo anseio de pertencimento nivela-se a partir do estado embrionário das liberdades que quiçá pudessem ser colocadas em prática. Assim, o resíduo subjetivo ou intimista identificar-se-ia "não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus graves problemas sociais" (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 25).

Nesse sentido, diante da abundância de romances pulverizados sob a cosmovisão do hibridismo ideológico e estilístico, vale ressaltar que uma análise em conjunto das obras e autores desse período não poderia ser realizada sob pena de se introjetar, no exame, um obscurantismo valorativo que mais perderia vigor do que elucidaria os caminhos da literatura contemporânea. Dessa forma, ao invés de um mapeamento da produção literária da época, far-se-ia necessária a classificação de como



todos esses índices aparecem coagulados em uma obra. Em outras palavras, há que se realizar o caminho inverso daquele que o cânone realiza ao alocar sob o bojo de um estilo de época todos os estilos individuais.

O romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, apresenta uma constituição estrutural em que se antevê o cruzamento de tais variantes mesmo que, sub-repticiamente, não aluda diretamente a nenhuma delas. Assim, o objetivo deste artigo revela-se através do desmonte de tal obra em seus índices narratológicos para, em seguida, conjuminá-los com as novas formas do realismo histórico e da pungente subjetividade que então caracterizava o período.

A LAVOURA

Se a parábola da prodigalidade, transposta para o contexto brasileiro, já evidenciava uma nova carga semântica ao complexo temático do último quartel do século XX, os malabarismos linguísticos de que fez uso Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* projetaram a obra como epíteto de uma geração. Numa linguagem vazada em que prosa e poesia se misturam esgarçando as palavras até um fim melódico, o autor realiza uma das mais bem acabadas obras de ficção da literatura brasileira contemporânea.

Dividido em duas partes – *A partida* e *O retorno* - o romance conta a história de André, o filho obtuso de um clã patriarcal e rural que, fugindo da opressão medieval da lavoura, vai parar em um quarto de pensão sórdido de onde passa a narrar sua trajetória. O gatilho para o enredo concentra-se na figura de seu irmão, Pedro, que é incumbido de levar André de volta para casa. Assim, Nassar arquiteta sua trama sem muita ação baseando a pungente carga emocional e lírica nos discursos do narrador. Quando abandona a família, André põe em xeque a rigidez moral com a qual o pai vinha regendo o clã ao mesmo tempo em que desnuda o frágil equilíbrio familiar. O clima asfixiante da lavoura esconde, por trás dos discursos religiosos do pai, uma teia de paixões proibidas como as que envolvem André e sua irmã Ana. O relacionamento incestuoso (imaginário ou carnal) a que se submetem os irmãos explicita ainda mais os aspectos doentios e perturbadores entre os membros da família: de um lado o pai, Iohána, que mantém as estruturas de relação análogas às da Idade Média e de outro o irmão mais jovem, Lula, que assim como André deseja correr o mundo e por quem este dedica uma atenção maior.

Pedro, o primogênito, encontra o irmão numa velha pensão do interior e após inúmeros apelos convence André a voltar para casa. Durante a discussão, o narrador explicita as causas de sua fuga e concentra seu foco na figura sensual e mediterrânea de Ana, a irmã cigana por quem André rompe com a família e que viria a ser o pivô da ruína final da família.



O retorno do protagonista traz uma aparente paz ao núcleo familiar já invivibilizado. O pai envolto em seu discurso religioso, repleto de aforismos bíblicos e de toda arenga de profetas e parábolas, não consegue aplacar a inquietude do filho. Tal insubmissão caracteriza o arcaísmo da lavoura e proclama seu final trágico: na festa de recepção de André, o pai, em um acesso de fúria, mata Ana ao perceber que ela amava o irmão.

Publicado em 1975, *Lavoura arcaica* apresenta recursos formais que distanciam o enredo de uma narrativa linear. Tanto a representação das falas das personagens quanto o próprio fluxo de consciência do narrador são construídos em uma linguagem repleta de metáforizações e de uma riqueza léxico-sintática que beira o fazer poético. Assim, abandonando as convenções estruturais da língua, como o apagamento sistemático de pontuações gramaticais e a escritura de um capítulo em uma só frase, o autor tece a história de André em um folêgo único à maneira de uma contação de histórias. O trecho de abertura, que se constitui como capítulo de uma só frase, denota a pungência e o estilo vertiginoso que dariam o tom da narrativa:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; (...). (NASSAR, 2002, p. 4)

A precária linearidade do enredo, todavia, consegue manter um fio lógico, dada a cronologia dos acontecimentos. A divisão do livro, bem como a condução da história pelo narrador, admite uma localização espaço-temporal inserida no contexto de evolução da narrativa; porém, não permite uma alocação rígida quanto ao ambiente e ao tempo em que a narrativa mesma se insere. Em artigo homônimo, Luis Augusto Fischer proclama que "*Lavoura arcaica foi ontem*" (FISCHER, 1991, p. 14), dada a



maneira com a qual a obra se circunscribe sem, no entanto, sedimentar sua ação em um tempo e espaço definidos especificamente. Nesse sentido, *Lavoura arcaica* abandona o solo identificável da narrativa para coadunar seu microcosmo de ação àquele das esferas universais como o fez Guimarães Rosa com seu *Grande sertão: veredas* (1956). Sobre esta característica perene de *Lavoura*, Milton Hatoum assevera:

Lavoura arcaica fugia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa. Por isso, o romance de Raduan me impressionou tanto. E também por outros aspectos que eu chamaria de afinidades temáticas ou laços de uma cultura comum: o Líbano, com suas ressonâncias islâmicas, bíblicas e orientais que Raduan incorpora ao topo da volta do filho pródigo em *Lavoura arcaica*. (HATOUM, 2001, p. 20)

A cultura cristã-islâmica que verseja pelas entrelinhas do romance, principalmente na voz do pai, confere um status mediterrâneo à obra, o que está presente também nas orações, vestimentas, danças e comidas típicas. Tal afinidade temática, a que alude Hatoum, é a ascendência em comum entre ele e Nassar: ambos são descendentes de libaneses. Desse modo, na conjuntura da obra, espaço e tempo acabam perdendo seus limites, alcançando um nível sempiterno de abordagem.

A concentração do foco narrativo na personagem André transcende a alcançabilidade das palavras uma vez que, pela própria composição da obra, tal nível linguístico não seria comumente alcançado por alguém que passara a infância e parte da vida adulta no campo, sob a sombra austera do patriarcalismo tradicional. A meticulosa metaforização e as elipses permitem ao narrador revelar, através do fluxo de consciência, toda a carga emocional e trágica que carrega. Portanto, tal relação telúrica da linguagem, que se apresenta deslocada da realidade da qual advém André, prenuncia a voz, implícita, porém ininterrupta, de seu autor, Raduan Nassar. Fica clara a interposição do discurso primevo do autor sobre a voz de sua personagem, seja pelo quilate das combinações linguísticas, seja pelo orientalismo que delas se desvela.

O OUTRO LADO DA LAVOURA

Em 2001, o romance *Lavoura arcaica* foi transposto para as telas dos cinemas pelas mãos de Luiz Fernando Carvalho. O diretor sustentou a forte carga de lirismo do livro ao manter-se fiel ao texto de Raduan Nassar. Em comentário ao site do filme, o autor afirmou que:



Talvez se pudesse ver no *Lavoura* uma tentativa de se colocar metaforicamente em xeque as utopias, quando confrontadas com os gritos e gemidos dos excluídos (...) o que poderia parecer então só um romance de amor trágico, talvez devesse ser percebido também como um texto de reflexão política. (NASSAR, citado em POLI, 2005, p. 244)

Com essas palavras, Raduan Nassar lança lume novo a sua obra prima; ao mencionar *Lavoura arcaica* não apenas como “um romance de amor trágico” e, sim, “um texto de reflexão política”, o autor esboça dois sentidos possíveis para tal reflexão. De um lado, a própria realidade histórico-política que o Brasil atravessava quando da escritura do romance e, de outro, a generalidade que o termo “política” abrigaria e que poderia destinar-se a um cosmo menor, mas não menos relevante, de setores, quais sejam a política familiar, social ou ética.

A partir do golpe militar de 1964, quando o presidente João Goulart foi deposto, o Brasil enfrentaria as mesmas limitações de qualquer outra ditadura; os atos institucionais que desfraldavam os direitos civis e políticos eram orquestrados em meio à contenção das liberdades individuais e de uma crescente repressão policial. Em 1968, o AI-5 cercearia ainda mais os direitos dos brasileiros que veriam a censura entranhar-se nos meios de comunicação limitando o acesso à cultura e à liberdade de expressão. O fim do milagre econômico e o governo do general Ernesto Geisel lançam o Brasil a um lento processo rumo a democracia. No entanto, a crise do petróleo e a recessão mundial interferem na economia, gerando taxas de inflação altíssimas, ao mesmo tempo em que a oposição ganha espaço e os movimentos de esquerda se recrudescem.

Os caminhos que a literatura brasileira prescreve principalmente a partir da década de 1970, quando se insere a publicação de *Lavoura arcaica*, podem ser resumidos nas palavras de Flora Süssekind:

Duas trilhas que reapresentam, via ficção, algumas das questões centrais das polêmicas dos anos 70, tais como o nacionalismo artístico e o repúdio à formalização e à crítica como exercício racional e não apenas projeção passional. Tais questões retornam na ficção e na poesia do período com outros trajes. Com os trajes irracionistas da poesia da *geração AI-5*, com a obsessão pelo retrato jornalístico ou alegórico do Brasil, da nacionalidade, tão característica aos romance-reportagem ou ao realismo mágico de nossa prosa literária recente. (SÜSSEKIND, 1982, p. 42-43, ênfase acrescentada)

Esse caráter extra-oficial de recriar a realidade pelo viés da alegoria e do extravasamento de um nacionalismo burguês era consequência imediata do silêncio



propagado pela ditadura, principalmente nos jornais. Tomando para si o direito de (re)contar a história oficial, alguns escritores optavam por explicitar sua militância política enquanto outros encontravam maneiras mais silenciosas de engajamento e resistência. Como a censura grassava pelos meios de comunicação, estendendo seus tentáculos a toda e qualquer produção cultural, fazia-se mister a elocubração de uma linguagem cifrada que pudesse abarcar todo aparato ideológico e político e que, ao mesmo tempo, driblasse o aparelho repressivo. Sobre isso, Tânia Pellegrini aponta que toda publicação que passasse pelo crivo da censura e fosse aprovada “já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar” (PELLEGRINI, 2008, p. 39).

Assim, enfileiravam-se autores do calibre de um Alfredo Sirkis, um Rodolfo Konder e um Silviano Santiago, que consideravam a literatura-verdade dos romances reportagem o *mainstream* literário do momento. *Lavoura arcaica*, no entanto, alinha-se à segunda via desse tronco temático; Nassar opta por uma crítica social velada das instituições políticas, sem perder de vista seu projeto artístico. A linguagem elegante coberta de metáforas e projeções sonoras vinculava-se ao mais perfeito estilo neobarroco, lançando sombras sobre a realidade dos fatos. Sobre esta superposição da linguagem, Flora Süssekind atesta que o fascínio de *Lavoura arcaica* deve-se a:

(...) um aumento vertiginoso de parênteses, de falas que se sucedem quase sem parágrafos, vazios e intervalos capazes de torná-las menos abafadas, de palavras que se multiplicam torrencialmente; numa bela tensão entre o não-dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade no contexto da ação e a rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano imaginário. (SÜSSEKIND, 1982, p. 65)

Em *Lavoura arcaica*, o não dito, o silêncio, realça ainda mais aquilo que deveria obscurecer no drama familiar: a paixão proibida, as relações patológicas, a autoridade, o arcaísmo e a morte. Tal procedimento estilístico pode ser notado nas passagens em que o narrador deixa implícitos fatos e pormenores da história, como, por exemplo, a cena de incesto entre André e seu irmão Lula ou a prática da zoofilia destacada a seguir:

(...) e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada; Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego,



me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 2002, p. 7)

Partindo-se da tradição patriarcal clássica, ou seja, do plano privado representado pelo esfacelamento da unidade familiar, o autor alcança a esfera coletiva e social que representaria o Estado autocrático. A crítica implícita no discurso entre pai e filho, quando da volta de André para casa, poderia ser revista pela cosmovisão do pai, enquanto substituto do Estado; em outras palavras, a lavoura seria o microcosmo do Brasil militar, ambos em falência, ambos arcaicos. Abaixo, um trecho do diálogo entre André e seu pai:

- O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina.

- Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra!

- Não acho que sejam extravagâncias, se bem que já não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo, mas como é assim que o senhor percebe, de que me adiantaria agora ser simples como as pombas? Se eu depositasse um ramo de oliveira sobre esta mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas.

- Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão! (NASSAR, 2002, p. 59)



TODAS AS LAVOURAS

Siviano Santiago, no livro *Nas malhas da letra* (1989), aponta que a sublimação da linguagem cifrada tanto em *Lavoura arcaica*, quanto em outros romances da época, poderia ser considerada como um ponto de ruptura com o modernismo passado. Na verdade, a literatura contemporânea debatia-se entre uma quebra radical com a estética modernista e uma espécie de continuísmo inerente a essa ruptura. Tal postura é evidenciada por Nízia Villaça, ao citar Antoine Compagnon, na medida de que “há um paradoxo flagrante do pós-moderno que pretende acabar com o moderno e que, rompendo com ele, reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura” (COMPAGNON, citado em VILLAÇA, 1996, p. 21).

Estudiosos como Fredric Jameson, que apontam para uma periodização do pós-modernismo, sinalizam que tais rupturas, se seguidas, deixam de ser percebidas como novidade, “não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental” (JAMESON, 1997, p. 30). Divergências à parte, o processo de estruturação moderna no Brasil traz a marca de uma intersecção entre novidade e arcaísmo no nível econômico e sociocultural. É, como salienta Tânia Pellegrini, a convivência da enxada e do computador, ou seja, “de atraso e de progresso, de miséria e sofisticação tecnológica, presente sobretudo nas desigualdades econômicas regionais” (PELLEGRINI, 2008, p. 69) que fomentariam o descompasso da vida cultural brasileira.

Em *Lavoura arcaica*, a convivência de estruturas pré-modernas inseridas no contexto contemporâneo sinaliza o arcaísmo da lavoura, com seus valores e comportamentos fechados em relação às atitudes transgressoras de André: o doente, o desviado, o febril, o satanizado que tornaria à casa paterna, para evidenciar ainda mais a ferrugem dos mecanismos interpessoais que regiam a família e, através de quem, a tragédia se consumaria.

Em artigo supracitado, Luis Augusto Fischer reproduz esse deslocamento de ideias ao contemporizar *Lavoura arcaica* com o fim do universo do imigrante rural. A construção de Brasília, o milagre econônimo na década de 1960, e a crescente industrialização das grandes cidades propalavam a erradicação da pobreza, numa espécie de propaganda institucional massiva. Em consequência, o que se observa é o inchaço contínuo das megalópoles que, sem uma organização propícia, alavancou os índices de miséria da população ao mesmo tempo em que viu esvaziarem-se as estruturas do mundo rural arcaico. Além do comportamento pródigo de sua personagem principal, pode-se entrever o desejo de escapismo desse universo rural em crise vazado nos diálogos entre André e seu irmão mais novo, Lula:

- Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você.



- Fale baixo, Lula.

- Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda. (NASSAR, 2002, p. 148)

No caso de *Lavoura arcaica*, Nassar extrapola o enrijecimento das velhas estruturas da vida no campo ao erigir um universo prenhe de religiosidade e conduzido pela ala masculina da família; a começar pelo avô que, sub-repticiamente, comandara a família com a mesma verve de seu sucessor Iohána. A alocação dos membros da família à mesa de jantar denota este senso antiquado de superioridade masculina ao deixar vazio o lugar antes ocupado pelo patriarca ancestral. Os lados direito e esquerdo, considerados em consonância aos arquétipos de certo e errado, simbolizam os perfis excludentes do clã. Do lado direito enfileiram-se aqueles que, como o pai e o avô, são dóceis à ordem e à rigidez patriarcal. O lado esquerdo representaria a semente ruim germinada através da mãe, implicitamente considerada como a origem de toda transgressão. Destaca-se a passagem do texto em que fica nítida tal divisão:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2002, p. 56)

É interessante observar que tanto as refeições quanto os sermões organizavam-se à guisa de uma assembleia com seus lugares demarcados. No entanto, o caráter mais significativo do trecho fica por conta da justificativa de André para a ala transgressora da família: a carga afetiva e os caprichos do tempo. Apesar da prédica do pai reiterar continuamente o amor ao lado do trabalho e da união familiar, é da mãe que irrompe o carinho silencioso. Silêncio esse que seria dedicado a todas as mulheres da família uma vez que as falas dessas personagens soçobram no mar discursivo masculino. A menção ao *Alcorão* (Surata IV, 23), no início da segunda parte do romance, evidencia



esta “lavoura” de frutos duvidosos: “Vos são interdidadas: Vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (NASSAR, 2002, p. 51).

CONCLUSÃO

A insubmissão de André, a ideia do incesto e a busca por pertencimento do narrador denunciam *in media res* as atrocidades cometidas pela ditadura militar e a estrutura arcaica em que estava galvanizado o ideal de liberdade. No entanto, é impossível classificar *Lavoura arcaica* como apenas um libelo contra o exclusivismo do Estado ditatorial; antes, é necessário ver no romance de Raduan Nassar um deslocamento dos pretensos valores que norteariam a sociedade em geral e a lavoura em particular. O próprio autor, ainda em depoimento na *homepage* do filme, afirma que “uma organização social só se viabiliza em cima de valores. E valores excluem sempre e necessariamente” (NASSAR, citado em POLI, 2005, p. 244). Ítalo Calvino, em uma de suas seis propostas para o novo milênio, já advertia acerca destas redes de conexão entre os fatos:

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio. (...).

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjecturável, múltiplice. (CALVINO, 1988, p. 130-131)

Nesse sentido, o teor significativo de *Lavoura arcaica* perderia muito de sua alcançabilidade se fosse considerado sob um viés único e irrefutável. Não se pode falar apenas de um neobarroquismo pomposo ou de uma crítica silenciosa das estruturas sociais. É necessário, pois, encarar o projeto literário de Nassar como aberto, plural e cíclico; afinal, de uma forma ou outra, como afiança André na última linha do romance, “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 2002, p. 70).



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FISCHER, L. A. Lavoura arcaica foi ontem. In: *Organon* - Revista do Instituto de Letras da UFRGS, n. 17, Porto Alegre, 1991, p. 14-26.

HATOUM, M. Confluências. In: *Cadernos de literatura brasileira*: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 20.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PELLEGRINI, T. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2008.

POLI, M. C. *Clínica da exclusão: a construção do fantasma e o sujeito adolescente*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2005.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

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



A PAIXÃO DA LINGUAGEM SEGUNDO G. H.¹

Djulia Justen²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estudar a questão da linguagem enquanto exílio a partir da travessia da personagem de *A paixão segundo G. H.*, texto de Clarice Lispector. Para o aprofundamento desta análise, tomam-se como referencial teórico as articulações de Franco Rella, Maurice Blanchot e Peter Sloterdijk. Por exílio, consideramos a condição de estar em um “lugar fora do lugar”, fora dos costumes, dos hábitos pensados por Rella enquanto nudez do ser. Esta condição se aproxima da linguagem que Blanchot nos aponta enquanto o indizível, o inexpressivo das palavras. A partir destas noções, examina-se que o atravessamento que G. H. empreende questiona as atribuições unívocas dadas às palavras, chegando à condição de exílio da linguagem através da nudez e da despersonalização.

Palavras-chave: Exílio. Linguagem. Despersonalização. Clarice Lispector.

ABSTRACT: In this article, my aim is to study the question of language as a form of exile having as a starting point the analysis of the character's crossing in Clarice Lispector's *A paixão segundo G. H.* In order to deepen this analysis the theoretical references will be the articulations made by Franco Rella, Maurice Blanchot e Peter Sloterdijk. As for exile it is considered the condition of being in “a place out of place”, out of custom, out of habits as thought by Rella as nudidty of the being. This condition converges to language as Blanchot points out in as much as the unspeakable, the inexpressible of words. Starting from these notions, I consider that G. H.'s crossing questions the univocal senses and attributions given to words and finally achieves the condition of exile of language through nudity and depersonalization.

Keywords: Exile. Language. Depersonalization. Clarice Lispector.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 13 de junho de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da UFSC.
E-mail: djuliajusten@gmail.com



INTRODUÇÃO

O percurso da personagem G. H. caracteriza vários atravessamentos: da humanidade à inumanidade, do divino ao profano, do sublime ao abjeto. Estes são alguns dos inúmeros temas suscitados pela *A paixão segundo G. H.*, texto de Clarice Lispector. Entretanto, este artigo tem como objetivo analisar que a paixão que G. H. atravessa é a da linguagem e que esta se faz a partir da despersonalização e da nudez. Nesta travessia não se trata de passar para o outro lado a fim de encontrar algo — o tesouro o resto, o nada — mas sim de chegar a uma condição própria da linguagem e do que ela nos coloca enquanto sujeitos falantes: a de estar fora do lugar da linguagem, a sua condição de exílio. Por mais que se tente ter a linguagem ao alcance das mãos e da boca por palavras inchadas de sentimento, de humanidade, de conceitos fixos, de construções estáveis e de oposições binárias, a linguagem nos coloca diante do inapreensível, do indizível, do vazio e do silêncio. Para aprofundar esta análise do exílio da linguagem nesse texto de Clarice Lispector, tomam-se como fundamentação teórica as articulações de Franco Rella, Maurice Blanchot e Peter Sloterdijk.

Ainda que uma das faces da linguagem seja o designar as coisas com as palavras e por esta relação nos orientamos no mundo, este quesito não é o que se considera como o próprio da linguagem e nem mesmo o que a experiência de G. H. nos evoca. A crítica Berta Waldman nos aponta que na despersonalização de G. H. se faz este caminho ao mundo da linguagem enquanto desaprendizagem das coisas humanas do sentido, desapego da linguagem enquanto um sentido a ser dito. A exterioridade da linguagem se dá pelo vivo do neutro ao sair dos sentidos binários, colocados na cultura pelo registro do humano e assim se chega “ao inexpressivo que G. H. busca e, a partir do qual, nada mais se poderá dizer. A identidade pura, a plenitude do ser é o silêncio inenarrável” (WALDMAN, 1998, p. 290).

Neste caminho à despersonalização, a travessia de G. H. sustenta que não é possível apoderar-se da linguagem e de que este é o seu próprio. Ainda que se busque a linguagem para designar e definir as coisas, nessa procura de definições, de sentidos, chega-se ao indizível. Faltam palavras para dizer o que não se tem a dizer. Esta condição da linguagem situa-nos Maurice Blanchot ao enunciar “sin palabras en medio de las palabras” (BLANCHOT, 1994, p. 94).

Diante das palavras que procuramos, voltamos sem nenhuma e de mãos vazias. Voltamos com o silêncio do mundo e das coisas e com a noção de que nossa humanidade excessivamente humanizante é que clama por definições, sentidos e atribuições. É a nossa humanidade que não aceita a condição de exílio da linguagem, não suportando ficar na errância do sentido. É esta a experiência em questão a respeito da linguagem que a personagem nos mostra. Entre os passos que a levam da sala ao quarto da empregada, entre a porta do guarda-roupa e a barata, reflete G. H.:



Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998, p. 176)

Destituindo o eu, despersonalizando-se, G. H. despoja-se do gosto condimentado nas palavras, dos sentidos cristalizados de sua humanidade para chegar ao lugar que tão pouco é um lugar, mas sim uma condição da linguagem: de estar em exílio, de estar sem palavras, de não ser a senhora de suas palavras e de suas ações. O filósofo italiano e professor de estética Franco Rella conceitua este “lugar fora do lugar” do exílio como fora dos costumes, dos hábitos, da terra conhecida que se habitou ao pensar o “lugar fora do lugar” da linguagem, deste caráter do indizível e inexpressivo das palavras. Uma experiência que é evitada transvestindo-se com os costumes, os hábitos, os sentidos humanos para não experimentar a falta de sentido, a errância de estar no mundo. “Sea el lugar del exílio, que sea aquel ‘no lugar’ en que estamos obligados a estar, como dice Simone Weil, para tener una medida del mundo y de la própria existencia por fuera de las costumbres, que de alguna manera nos protegen en la misma medida en que nos sustraen del mundo” (RELLA, 2010, p. 52, ênfase no original).

A partir deste texto de Clarice Lispector reflete-se sobre a linguagem enquanto estado exilar. A linguagem não nos pertence, não é nossa. Ela nos antecede e não tem começo nem fim como nos coloca o filósofo Peter Sloterdijk. Chega-se a esta condição de estar fora do lugar da linguagem a partir de uma despersonalização, de estar nu dos costumes, dos hábitos. É o que faz G. H. em seu percurso ao encontrar a impossibilidade de apreensão da linguagem que se coloca através do silêncio, da mudez, do inexpressivo. Uma condição que é considerada como o fracasso da linguagem enquanto uma incompletude da linguagem, que não há um sentido expresso, dito, mas que a linguagem abarca o silêncio, o não dizer. E é nisto que incorpora o fracasso à linguagem, quando se aproxima do inominável pelo inominável. O crítico Benedito Nunes, ao fazer sua leitura dos textos clariceanos, discorre sobre esta experiência da linguagem que o citado texto de Clarice explora. “A romancista fracassa com a linguagem, isto é, com a experiência levada ao último limite, à sua extrema consequência, do confronto decisivo entre realidade e expressão” (NUNES, 2009, p. 132).

Ou seja, nesta experiência é o próprio da linguagem enquanto impossibilidade de apreensão, de constituição, que questiona a si mesma se põe à luz com este texto de Clarice tal qual nos coloca o teórico Maurice Blanchot a respeito da literatura. “La literatura, como el pensamiento, solo es experiencia de sí mesma y para si



mesma: experiência de la extrañeza, sin embargo, ella no capta, no instituye nada más que el movimiento de rechazo por el cual se constituye y sin descanso fracasa acundo quiere constituirse” (BLANCHOT, 2001, p. 86).

OS COMEÇOS, O QUARTO

A personagem inicia seu relato na tentativa de uma ordenação. Procura reconstruir um antes e um depois de sua experiência. Seja tentando reconduzir a que foi levada, seja procurando saber quem ela era, G. H. busca uma organização anterior, como se houvesse um meio de voltar a ser a forma que era antes de perdê-la. É uma tentativa de voltar ao começo, de não ficar numa profunda desorganização de que quem mal começa a se desarraigar, já querendo voltar para uma organização anterior dos sentidos, da orientação dos gostos e dos sentimentos.

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi outra? A isso quereria chamar de desorganização e teria segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a desorganização anterior. A isso prefiro chamar de desorganização, pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Uma organização da vida humana para ter para onde voltar é o que se torna impossível para G. H. É impossível voltar ao começo de uma experiência que se fez lentamente. Desde o olhar sobre seus retratos, ela via o mistério, o inexpressivo, o silêncio de um lago. Ela parte de um começo que já teve início, um começo já começado. Um começo que só é possível porque ele já se iniciou desde sempre, de onde não é possível resgatar uma origem.

A alusão a este começo já iniciado está na abertura do texto, antes mesmo que os significantes se ordenem em frases e uma frase anuncie o texto. Os seis travessões sucessivos apontam para este começo, em que não há possibilidade de dizer



onde começou. Seis travessões finalizam o texto sem fim. O texto prossegue e não termina. A frase final de cada capítulo é o começo do capítulo seguinte. Para cada final, um novo começo, mas não de voltar ao começo do texto, da experiência e de tudo o que deixou de ser G. H. Na própria estrutura do texto, a forma em que o texto se organiza no produto final do livro, é possível perceber esta questão dos começos e da linguagem. Então, se faz necessário partir da reflexão de Peter Sloterdijk sobre começos da linguagem em nossas vidas.

As questões do começo e do começar desde o princípio que notamos neste texto clariceano são discutidas pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk em uma de suas lições de Frankfurt intitulada *A poética do começar*. Um começo tão impossível de se alcançar que ficamos sempre movidos por esta impossibilidade de um começo: “El comienzo es cosa extraña. Si no reflexiono sobre ello, sé lo que es comenzar, pero si pienso en ello, entonces ya no lo sé” (SLOTERDIJK, 2006, p. 35).

O filósofo toma como ponto de partida de sua reflexão a metáfora do *Livro da arena*, de Jorge Luis Borges. Um livro infinito, impossível de abrir na primeira página sem que folhas e mais folhas brotem entre a capa e a suposta primeira página, “porque ni el libro ni la arena tiene ni principio ni fin” (SLOTERDIJK, 2006, p. 36). Ainda que saibamos o quanto a vida é finita, marcada pelo nascimento e pela morte, nos é impossível voltarmos ao começo, desde o princípio de nossa história. Nossa história começa com uma ausência de nós mesmos e a nossa ausência de recordação. Não estávamos lá no dia do nosso nascimento para registrar com palavras aquele momento. E, se tentamos procurar por um começo é aquele que já foi começado. Neste caráter de impossibilidade de voltar ao começo desde o princípio, temos a possibilidade de saber que já temos começado e que sempre podemos começar novamente. “No seríamos por tanto los agentes de nuestro propio comienzo, pero tampoco únicamente víctimas pasivas o agentes de una fundación extraña, sino algo así como medios cuyo modo de ser se puede definir como un *poder-comenzar-ya-comenzado*” (p. 45, ênfase no original).

Ainda que a metáfora do *Livro da arena* explore o início de nossas vidas e de nossas histórias, ela também se relaciona com metáfora infinita do começo do ser e da linguagem. O começo do ser não se une ao princípio da linguagem, o que nos impossibilita de voltar ao início. A linguagem pré-existe ao ser quando ele ainda não era tomado pela palavra, quando ainda não era um sujeito capaz de falar. A linguagem é este começo desde o princípio e o ser que tenta voltar ao começo acaba por se dar conta que o seu começo é uma ausência de palavras.

Si nuestra vida fuera un libro finito normal, lo que quedaria de ella, entre la encuadenación delantera y el lugar en el que nosotros empezamos a hablar por nosotros mismos, sería, exactamente como em el monstruoso libro de Borges, un montón de páginas imposibles de abrise. Esto no significa otra cosa que para el hombre, en cuanto ser finito que habla, el comienzo del ser y el comienzo del lenguaje no



van de la mano bajo ninguna circunstancia. Pues cuando comienza el lenguaje, el ser ya está ahí presente; y cuando se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra. (SLOTERDIJK, 2006, p. 41)

Voltar ao começo é o que G. H. não consegue fazer, mas ela busca começar de novo, começar de outra forma de quando se pôs em relação ao mundo. O começar de novo de G. H. é perceber a linguagem de outra maneira, diferente da forma de como a sua humanidade aderiu às palavras uma questão utilitária de designações, sentidos e certezas. A transição que faz a personagem do apartamento para o quarto da empregada aponta para este caráter de começar de novo o seu encontro com a linguagem.

Porém, antes desta transição singular, G. H. atardava à mesa do café, no sentimento de pertencimento de sua casa. Os cômodos de seu apartamento refletiam sua organização: os aposentos precediam e prometiam os outros, sem perder a orientação para onde se vai e de onde se vem. Nenhuma mudança de cômodo era bruscamente feita: a casa era uma citação entre aspas de G. H., onde cada penumbra, cada luz refletia uma ordem sem que se perdesse, sem que se ficasse errante. Cada detalhe tinha um lugar e um sentido como uma réplica elegante, uma criação artística como ela dizia.

Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 1998, p. 30, ênfase no original)

Ela estava sozinha. A empregada se despedira no dia anterior. O último envolvimento amoroso tinha se desfeito amistosamente. Ela decide arrumar a casa a começar pelo quarto da empregada, o *bas fond* do apartamento. Arrumar é dar sentido e entendimento através da ordem e da forma. Pensava que encontraria o quarto escuro e mofado e ela traria a organização, abrindo a janela, lavando o chão. Porém, entra em choque ao perceber que o quarto estava limpo e não era mais um depósito. Este contava com um guarda-roupa, uma cama e três malas, nas quais as iniciais de G. H. eram um acúmulo sedimentado de poeira. O quarto era de uma brancura estonteante. Os ângulos mais abertos que o comum davam a impressão de que o quarto não pertencia ao prédio, nem ao apartamento. O quarto-minarete era o oposto da casa. A casa era a face dos sentidos atribuídos, da organização humana.



O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (LISPECTOR, 1998, p. 42)

Tão indelimitado e tão nu era o quarto assim como a linguagem: sem começo nem fim como nos faz pensar Sloterdijk. “O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

O que desconcerta G. H. era que o quarto refletia uma condição da linguagem. Neste estranhamento de não pertencer ao quarto, do quarto não fazer parte de sua casa, não fazer parte do prédio, não fazer parte de uma construção humana que habita para se sentir confortável e protegida. O quarto era sem começo nem fim e mesmo entrando nele se fica do lado de fora. A assim como a linguagem em que não conseguimos apreendê-la, não conseguimos cristalizá-la de sentidos. Terá sempre algo em nossas palavras que escapa, que não é possível ser detentor do sentido que se fala. Nesta questão da retórica do silêncio em Clarice Lispector, Waldman retoma o não-sentido que escapa às palavras. “A palavra não alcança o dizer por que a palavra repousa sobre uma lacuna que oculta um vazio branco do qual, entretanto, ela depende” (WALDMAN, 1998, p. 286).

Tirando toda a construção humana dos sentidos e da utilidade designadora que damos às palavras ao abandonar os costumes, os hábitos que adquirimos para viver na construção humana que é a civilização, chegamos a esse quarto nu que, de tanta brancura, nos sentimos fora do lugar. Através deste quarto esbarramos no exílio de nossa linguagem. Ao pensar a relação do exílio com a escritura, Franco Rella nos faz pensar neste outro lugar, neste outro mundo que reflete o vazio da linguagem. “Podemos pensar que, al menos em algunos casos, la desnudez extrema de la escritura conduce verdaderamente a la vidência de otro mundo, sin que debamos concluir que el descubrimiento de este otro mundo es el descubrimiento de la nada?” (RELLA, 2010, p. 15).

Assim fica G. H. de frente ao nada, ao mudo, ao inexpressivo, diante de uma janela solta, três malas, um armário e uma barata. “É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não estivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que já fora vítima: eu não cabia” (LISPECTOR, 1998, p. 45).



E como se não bastasse, ao abrir o armário, G. H. encontra uma barata velha. De onde sobrevivem os resquícios da humanidade, o nojo e a repulsa. Também se pode pensar este encontro com a barata com o imemorial, que existe há tempos. É uma mistura de antigo e de atual na barata que precede o humano nos inícios do mundo tal qual a linguagem nos separa do início de nossa chegada ao mundo, nos antecede, existindo antes mesmo de nosso nascimento como foi citado anteriormente por Sloterdijk. É assim que a linguagem nos atravessa, mesmo em silêncio, mesmo no indizível.

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. (LISPECTOR, 1998, p. 48)

A DESPERSONALIZAÇÃO

Ao transitar da sala até o quarto da empregada e encontrar a barata, G. H. faz um trajeto à despersonalização, destituindo o eu da apreensão do sentido das palavras. Ela se separa da questão utilitária da palavra. Neste caminho atinge a personagem a nudez da máscara humana centrada e organizadora numa escritura que liquida a existência mundana. Ou seja, um ser-nada como nos coloca Franco Rella. “La aniquilación de la escritura deviene así la aniquilación de la existencia misma. Ser/estar desnudo deviene progresivamente ser-nada” (RELLA, 2010, p. 14).

Uma trajetória que se faz progressivamente em seu ser e não possibilita retorno. Ao abandonar o gosto dos sentidos nas palavras desde a sua chegada ao quarto, desde o seu encontro com a barata, G. H. deixou de ser a persona. Aponta Franco Rella em relação à nudez do ser: “Se habló de desnudez, de una desnudez que deviene una modalidad del ser: un devenir desnudo que transcurre progresivamente en un ser/estar desnudo en un trayecto que no concede retorno. Se hablaba de un ser/estar desnudo frente ao outro, frente a las cosas del mundo, pero también frente a uno mismo” (RELLA, 2010, p. 14).

Deixar de ter a terceira perna que a fixava no chão que G. H. diz ter e ter perdido. Deixar de ser um tripé, estável em que se compreende e se atribui sentidos, e voltar a ter o que nunca se teve, duas pernas para caminhar para onde não se conhece, para onde não é possível atribuir certezas e sentidos às palavras. Deixar-se



vacilar, perder a certeza, as garantias dos sentidos pré-estabelecidos, estar na errância. É o perigo da nudez, do exílio. Ou seja, é permitir-se estar em exílio da palavra, da linguagem. “Hemos partido de la desnudez, y en efecto, el desterrado está desnudo. En tierra extranjera, no puede valerse de las costumbres que lo han vestido y protegido: su exposición es absoluta y siempre riesgosa” (RELLA, 2010, p. 134).

Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. (LISPECTOR, 1998, p. 35, ênfase no original)

De que forma se pode perceber em G. H. este caminho à despersonalização, à nudez? Para chegar a este quarto desterrado, exilar da linguagem em sua nudez e brancura, a passagem só poderia ser feita pela barata. “A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Ao encontrar com a barata, G. H. ainda se segura em todos os seus resquícios humanos, nas suas atribuições de sentido, no nojo e na repulsa pelo inseto. Resquícios que ela ainda precisa se livrar. É aí que ela percebe o quanto essas designações se colam às coisas, agregando o que se vê e o que se sente às palavras. “Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros” (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Para se despersonalizar, é preciso a destruição dessa civilização, das camadas arqueológicas humanas para chegar a experiência do mundo através da nudez. “La desnudez, entonces, no es solo una condición sino un estado del ser: se deviene o se re-deviene ser/estar desnudo. Estar desnudo da, así, forma a la experiencia del mundo” (RELLA, 2010, p. 7). Em G. H., essa experiência de nudez se manifesta no abandono do gosto, do sabor que nela se faz ao provar da barata. Neste gesto singular, ela reflete que as definições a afastam das coisas por delimitá-las pela utilidade.

E seus olhos eram insossos, não eram salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de doces ou salgadas, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. (LISPECTOR, 1998, p. 86)



Através de passagens de despersonalização e de nudez, G. H. chega a uma condição da linguagem, da palavra, oposta àquela que se refere a sua humanidade, que não suportava ficar sem uma explicação, sem um sentido que a orientasse no mundo. A personagem chega à condição de que não se é dono daquilo que se fala. As palavras faltam ao dizer e não é possível ter o domínio dos sentidos, da compreensão das palavras ditas. Diz G. H. ao fim do começo de seu relato:

O mundo independia de mim – esta era a confiança que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —
— (LISPECTOR, 1998, p. 179)

CONCLUSÃO

Em primeira pessoa, G. H., este pedaço de sequência de letras do alfabeto, nos conta a sua experiência. Não apenas a experiência de ter prendido a antiga barata ao meio pela porta do guarda-roupa e provado da sua pasta amarelecida. Ela relata a experiência da linguagem, de chegar à condição da linguagem, dessa impossibilidade de deter a forma, os sentidos de sua expressão, da condição de impossibilidade de apreendê-la assim como questiona Blanchot a respeito da palavra. “¿Devolver a las palabras su sentido? ¿No devolver las palabras al Sentido?” (BLANCHOT, 1994, p. 79).

A personagem experimenta com seu corpo a impossibilidade de apreensão, mas também a possibilidade do desapego, do despojamento do sentido ao permitir-se ficar na errância, na falta de compreensão, na falta das palavras que alcancem o dizer. Ela compreende assim como Blanchot que “las palabras no tenían sentido más que porque el sentido, al introducir la sospecha, al filtrarse, cual vapor invisible, deletéreo, de un lugar sin origen, no cesaba, al tiempo que parecía darles vida, de romper en pedazos, de mortificar las palabras” (BLANCHOT, 1994, p. 121).

Para sair dessa relação entre o eu e o mundo, daquilo que organiza e nomeia as coisas com as palavras, G. H. parte para sua despersonalização enquanto pessoa, enquanto eu para enfim chegar a um estado em que a linguagem é justamente essa impossibilidade, porém condição, de nomear e apontar fixamente em que não se sabe o que diz pois “no hay ‘yo’ para no saber” (BLANCHOT, 1994, p. 98, ênfase no original). Então, nessa impossibilidade se chega ao neutro, ao inexpressivo, ao mudo das palavras, daquilo que não se alcança ao dizer, que sempre nos escapa. A paixão de G. H.



e a nossa é de chegar à condição da linguagem, dessa impossibilidade de pertencimento, de definição, de sentidos. De chegar ao que não é quente nem frio, mas morno e sem o gosto humano das definições, ao inexpressivo das palavras.

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. (LISPECTOR, 1998, p. 96)

Neste quarto seco a que chega G. H. em que qualquer nome serve, pois não se tem nenhum, nos evoca um fragmento singular de Maurice Blanchot que condensa as reflexões desta discussão. É um diálogo circular, que não se sabe quem fala, são diálogos inconclusos. Não há uma cena em que se deem tais falas. Há um encontro da ficção teórica de Blanchot com a de Clarice através destes fragmentos, nessas vozes sem vozes, sem serem nomeadas, mas que, no entanto, apresentam a dispersão de um sentido esvaziado da escritura. Neste diálogo aberto, nessa conversa infinita, sempre retomando a frase anterior e dispersando-a assim como faz Clarice no texto de *A paixão segundo G. H.*, é que se percebe este nome sem nome dado às coisas. Que as coisas tenham nome, mas que nunca se saiba tal nome para que não sejam chamadas. Um nome que tem um espaço em branco, um nome vazio, um nome enquanto exterioridade, sem relação com a coisa.

— Les daríamos un nombre.

— Tendrían uno.

— El que le diésemos no sería su verdadero nombre.

— Sin embargo, sería capaz de nombrarlos.

— Capaz de informar que, el día en que se considerasen listos para ello, habría un nombre para su nombre.

— Un nombre tal que no daría lugar a que se sintiesen interpelados por él, ni tentados de responder a él, ni siquiera jamás nombrados por dicho nombre.

— ¿No hemos supuesto, sin embargo, que tendrían uno que sería común a todos ellos?

— Lo hemos supuesto, pero sólo para que pudiesen pasar desapercibidos con más comodidad.

— Pero entonces ¿cómo sabremos que podemos dirigirnos a ellos? Están lejos, ¿sabe?



- Para eso tenemos los nombres, más numerosos y más maravillosos que todos aquellos que se utilizan normalmente.
- No sabrían que es su nombre.
- ¡Cómo iban a saberlo! No tienen nombre. (BLANCHOT, 1994, p. 37)

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. Lo extraño y el extranjero. *Archipiélago: Cuadernos de la crítica de la cultura*, v. 13 , n. 49, Barcelona, out. 2001, p. 80-87.

_____. *El paso (no) más allá*. Tradução de Cristina Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, B. A linguagem e o silêncio. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: 34, 2009, p. 125-134.

RELLA, F. *Desde el exilio*. (La creación artística como testimonio). Traducción de Paula Fleisner. Buenos Aires: La Cebra, 2010.

SLOTERDIJK, P. *Poética del comenzar*. Venir al mundo, venir al lenguaje (Lecciones de Frankfurt). Traducción de Germán Cano. Valencia: Pré-textos, 2006.

WALDMAN, B. "A retórica do silêncio em Clarice Lispector". In: JUNQUEIRA FILHO, L. C. U. (Org.). *Silêncios e luzes, a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, p. 283-294.



O IMPROVÉRPIO DE MIA COUTO NO CONTO *OS INFELIZES CÁLCULOS DA FELICIDADE* E SUAS RELAÇÕES COM O CHISTE¹

Ederson Vertuan²

RESUMO: “Juntar o inútil ao desagradável”. Essa combinação proverbial estranha e, ainda, familiar ao ouvido abre o conto *Sangue da avó manchando a alcatifa*, de Mia Couto. “Sigam-se os improvérbios” é a explicação que antecede essa combinação proverbial e que parece esclarecer a natureza das mudanças operadas nos provérbios originais. A adição do prefixo “im-” sugere a ideia de um provérbio ao contrário; porém, qual seria a motivação por trás de sua deturpação? Pode valer a pena, portanto, determinar quais são os elementos do improvérbio e avaliar sua proximidade com o chiste, supondo-se que o improvérbio e o chiste possuam as mesmas características que fazem, de ambos, instrumentos de agressão e de crítica a determinado objeto a que são dirigidos.

Palavras-chave: Mia Couto. Literatura moçambicana. Improvérbio.

ABSTRACT: “To mix non work with displeasure”. This strange but, still, familiar proverbial combination opens Mia Couto’s tale *Sangue da avó manchando a alcatifa*. “Follow the improverbs” is the explanation that precedes this proverbial combination and that appears to clarify the nature of the changes in the original proverbs. The addition of the prefix “im-” suggests the idea of an inverted proverb. Nevertheless, what could be the motivation behind its transgression? It might be worth it, therefore, to determine the elements of the improverb and evaluate its closeness to the joke, having in mind the supposition that both of them might have the same characteristics which make them instruments of aggression and criticism to a determined object of attack.

Keywords: Mia Couto. Mozambican Literature. Improverb.

¹Artigo recebido em 20 de março de 2013 e aceito em 09 de junho de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (UEL).

²Doutorando do Curso de Letras da UEL.
E-mail: edersonvert@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Provérbio

substantivo masculino

1 Frase curta, ger. de origem popular, freq. com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral (p. ex.: *Deus ajuda a quem madruga*).

2 Na Bíblia, pequena frase que visa aconselhar, educar, edificar; exortação, pensamento, máxima. Ex.: *livro dos Provérbios*.

(Antônio Houaiss)

“Juntar o inútil ao desagradável” (COUTO, 1993, p. 25). “Dá-se o braço e logo querem a mão” (p. 25). “Quem tudo perde, tudo quer” (p. 25). É com esta combinação proverbial estranha e, ao mesmo tempo, familiar ao ouvido que se inicia o conto *Sangue da avó manchando a alcatifa*, de Mia Couto. “Sigam-se os improvérbios” (p. 25) é a “definição” que antecede a estas novas combinações proverbiais e que pode ajudar, à primeira vista, a esclarecer a natureza desses novos provérbios modificados. A adição do prefixo “im-” sugere a ideia de um não-provérbio, ou de um provérbio ao contrário; porém, qual seria a motivação por trás de sua deturpação? Pode valer a pena, portanto, determinar quais são os elementos do improvérbio e avaliar sua proximidade com o *chiste*, supondo-se que o *improvérbio* e o *chiste* possuam as mesmas características que fazem, de ambos, instrumentos de agressão e crítica a determinado objeto a que são dirigidos.

As duas acepções da palavra “provérbio” apresentadas acima parecem deixar clara a relação estreita entre o provérbio e a poesia. Como em muitos textos poéticos, não são poucos os provérbios que possuem ritmo e rima. Até o século XIX, época de manifestações pre-românticas de defesa da imaginação e de negação da poesia como instrumento pedagógico, a poesia partilhou do mesmo caráter moralizante do provérbio. Não é sem motivo, portanto, que Coutinho trata da qualidade poética do *improvérbio* de Mia Couto: “No universo de sua fala literária, uma constelação de provérbios, charadas, lendas e metáforas conferem a esta fala uma dimensão poética que parece ter uma fluência paradigmática”³ (COUTINHO, 2011).

O tema do *improvérbio* na obra de Mia Couto recebe considerável atenção de estudiosos como Gilberto Matusse e Fernanda Cavacas, para os quais o

³ No original: “On the universe of his literary speech, a constellation of proverbs, riddles, legends, metaphors confers to it a poetical dimension that seems to have a paradigmatic fluency.”



improvérbio vem a ser um importante exemplo de marca da identidade moçambicana: "(...), o uso do provérbio seria um recurso constitutivo da moçambicanidade" (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 25). O *improvérbio*, no entanto, ultrapassa a condição de marca de estilo; afirmação que pode ser comprovada pelo efeito que o próprio *improvérbio*, muitas vezes, desperta: o riso. É ele — o riso — o que pode sugerir a verdadeira razão de ser do *improvérbio*; um riso semelhante ao de um chiste.

O CHISTE

Recurso linguístico cuja característica essencial consiste no uso metafórico da linguagem como veículo para a "agressão", o *modo espirituoso* ou *chiste* foi tema de estudo de Sigmund Freud⁴ em que o famoso pai da psicanálise buscou compreender as relações entre o *chiste* e os sonhos. Para Freud, as manifestações chistosas de linguagem utilizam-se do mesmo procedimento dos sonhos e com mesmo objetivo destes: driblar as repressões do psiquismo, da moral e das normas sociais através de um processo de substituição que permita "satisfazer os desejos proibidos de agressão" (VERTUAN, 2008, p. 56) e, até mesmo, de caráter sexual (devido ao prazer causado pela realização desse desejo reprimido).

O processo de formação do *chiste* tem início no psiquismo. Uma vez formulada em linguagem direta, a manifestação agressiva esbarra nos mecanismos de repressão constituintes da psique. Na mente, muitos desejos de agressão "acumulam-se" à medida em que vão sendo reprimidos pelo psiquismo e pela moral, de forma a acumular, junto com esses desejos, tensão. Assim como no caso dos sonhos, que deformam seu conteúdo com a finalidade de liberar desejos reprimidos, o desejo de agressão deve procurar uma via de escape parecida para que possa ser, também, liberado. A fim de driblar as repressões psíquicas, mensagens são deformadas por processos metafóricos e intelectuais que, aliados às pessoas neles envolvidas (o *emissor*, o *receptor* e o *objeto*), resultam em um dito chistoso.

Ao se manifestar em linguagem, o *chiste* assume uma configuração característica. Conceitua-se o chiste, portanto, como uma manifestação de linguagem constituída de "um texto oral e curto, que obedece à forma *abreviação* e *formação substitucional*" (VERTUAN, 2008, p. 56, ênfase no original). O dito chistoso pode surgir de vários procedimentos técnicos, como *jogos de palavras* ou *mudanças na ordem de termos*, "*divisões de palavras*"; uso de palavras cujo *som* represente uma *terceira palavra*; *jogos com as partes das palavras* ou *mudanças na ordem de vocábulos*" (p. 58, ênfase no original). Ou, ainda, "*substituições* de partes de palavras ou termos inteiros; ou, (até) mesmo, o procedimento de *agregação*, que consiste em juntar palavras que não pertencem ao mesmo campo semântico" (p. 58, ênfase no original).

⁴ Os chistes e sua relação com o inconsciente, de 1905.



Para que uma construção linguística tenha efeito chistoso, ela deve driblar o inconsciente e satisfazer os desejos proibidos de agressão por meio de uma estratégia, socialmente, aceitável. O riso, portanto, tem papel tático importante, sendo ele o responsável por promover a superação de obstáculos exteriores — a repressão social — e interiores — o sofrimento da repressão psíquica e das tensões acumuladas na psique.

Uma vez que o *chiste* consiste em um fenômeno ligado, exclusivamente, à *linguagem*, o riso relacionado a ele difere do riso ligado ao *cômico*: um riso cuja origem se encontra em uma *ação*. O *chiste*, pelo contrário, “constitui um tipo de linguagem falada e não está, tal qual o *cômico*, categorizado como obra de arte” (VERTUAN, 2008, p. 56, ênfase no original). A função do riso ligado ao *chiste* é a de “agredir” por vias camufladas, aliviar a tensão psíquica e proporcionar prazer ao *emissor*.

O *emissor* de um *chiste* caracteriza-se pela erudição (apreensível, muitas vezes, pelas citações cultas que realiza) e pela inteligência, evidente em suas demonstrações de habilidade metafórica. O *chiste* está relacionado a três pessoas: o *emissor*, o *receptor* e o *objeto*. Frente a um dito chistoso, dessas três pessoas, apenas o *receptor* (que se identifica na figura do leitor) está sujeito ao riso. Além disso, é marca do *receptor* a *erudição*, que se manifesta por meio do *conhecimento*; por exemplo, o conhecimento da língua em que o *chiste* é produzido — esta (a língua), indispensável para que haja o riso.

A satisfação do desejo de agressão através do *chiste* proporciona prazer ao *emissor*, pois o processo chistoso economiza a força repressora do psiquismo à crítica ao “outro” ou à “fala desatinada”. O riso, por sua vez, também neutraliza a tensão psíquica e poupa de “sofrimento” às pessoas envolvidas no *chiste*, especialmente o *receptor*. O riso do *chiste* passa a agir, dessa forma, como uma substituição de um desejo irrealizado de crítica e de agressão, além de atuar como uma manifestação de “rebeldia contra as imposições da moral ou da lógica, rebeldia essa que (se esconde) sob as aparências e superficialidades da vida social” (VERTUAN, 2008, p. 57).

O EFEITO CHISTOSO NA PEÇA *NÃO CONSULTES MÉDICO*, DE MACHADO DE ASSIS

A referência ao emprego do *chiste* nesta peça de Machado de Assis, estudado em trabalho anterior⁵, serve, aqui, apenas a propósito comparativo entre o *chiste* e o *improvérbio* e não tem intenção de estender essa comparação às obras de Mia Couto e de Machado de Assis. Publicada em 1899, a peça *Não consultes médico*, de

⁵ VERTUAN, E. O chiste e o riso na peça “Não consultes médico”, de Machado de Assis. In: *Revista Trama*, v. 4, n. 8, 2008, p. 51-58.



Machado de Assis, trata de um rapaz desiludido com o amor (Cavalcante) e que deseja encontrar um meio de jamais se apaixonar novamente. Por conta de um plano da tia de Magalhães — este, um amigo seu a quem Cavalcante faz visita — ele conhece sua filha, que sofre das mesmas desilusões amorosas. Conforme vão se conhecendo, os dois encontram, um no outro, a cura para suas dores amorosas. Em *Não consulte médico*, o modo espirituoso é empregado através de uma expressão idiomática cristalizada, “cair do cavalo”:

MAGALHÃES

Mas, então ainda não perdeste essa idéia de ser frade?

CAVALCANTE

Não.

MAGALHÃES

Que paixão romanesca!

CAVALCANTE

Não, Magalhães; reconheço agora o que vale o mundo com suas perfídias e tempestades. Quero achar um abrigo contra elas; esse abrigo é o claustro. Não sairei nunca da minha cela, e buscarei esquecer diante do altar...

MAGALHÃES

Olha que vais cair do cavalo! (ASSIS, 2003, p. 526)

No caso de uma expressão idiomática, o domínio da língua (e, portanto, da cultura) em que ocorre o *chiste* é indispensável tanto ao *emissor* quanto ao *receptor*. Somente o conhecimento dessa expressão produz o riso do *receptor* (o leitor) Apesar de não se constituir como um *chiste* propriamente dito, a expressão “cair do cavalo”, nesse contexto, possui efeito chistoso, pois ela satisfaz uma condição essencial do *chiste*: o uso metafórico da linguagem com intuito de “hostilizar”.

O chiste manifesta uma hostilidade velada. Caso Magalhães optasse por atacar os planos de Cavalcante de modo direto, o resultado seria o atrito social. Por isso, a fim de não esbarrar nas repressões internas (tensão psíquica em Magalhães) e externas (a ira de Cavalcante), Magalhães deforma sua crítica através do *chiste*, que permite a liberação dos instintos de agressão ao mesmo tempo em que propicia o riso responsável por poupar a ambos de emoções desagradáveis. Com o dito espirituoso, evita-se o uso direto de palavras hostis durante a “agressão”. Embora tanto o agressor quanto o agredido não estejam sujeitos ao riso, o ato agressivo ainda alcança o objetivo de hostilizar sem, contudo, provocar as consequências típicas de uma agressão direta.



O EFEITO CHISTOSO NO CONTO *OS INFELIZES CÁLCULOS DA FELICIDADE*, DE MIA COUTO

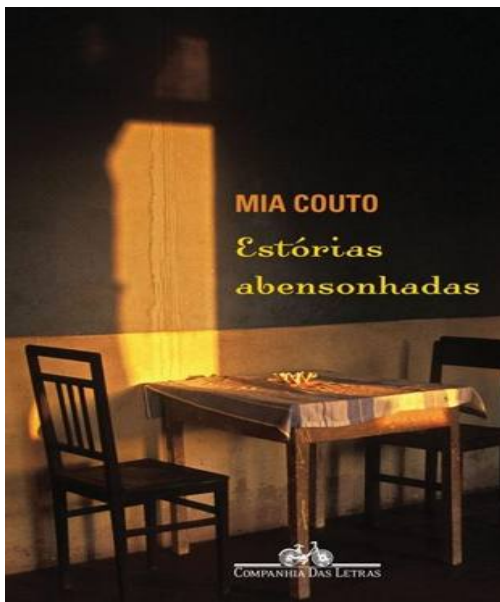


Figura 1: Capa da edição brasileira, editada pela Companhia das Letras (2012), de *Estórias abensonhadas* (1994), coleção de contos dentre os quais estão *Os infelizes cálculos da felicidade*. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13294>>.

Em *Os infelizes cálculos da felicidade*, o protagonista, o matemático Júlio Novesfora, se acha em uma crise amorosa ao se apaixonar pela primeira vez, depois de uma vida de ceticismo quanto ao amor. Porém, seu problema é ter se apaixonado por uma adolescente. Alguns amigos chegam a adverti-lo sobre o perigo dessa relação; mas, Júlio Novesfora se diz incapaz de resolver esse “problema do coração”. Seu tio, chamado para dar-lhe conselhos, tenta convencê-lo do erro de sua conduta, reprovando o comportamento do sobrinho. Ao fazer isso, o tio de Júlio Novesfora utiliza uma expressão inusitada: “Cautela, sobrinho, olho por olho, dente prudente” (COUTO, 2012, p. 96). É este o *improvérbio* desse conto de Mia Couto.

No que respeita à forma, esse *improvérbio* cumpre um dos pressupostos formais do *chiste*, o da *substituição de parte de palavras ou de palavras inteiras*, baseado na proximidade sonora entre as expressões envolvidas (no caso, substituição de “por dente” por “prudente”). Outros aspectos que fazem desse *improvérbio* um fenômeno chistoso são a sua *brevidade* e sua condição de ser, tal como o *chiste*, um fenômeno, essencialmente, de linguagem.

O *improvérbio* e o *chiste* também passam pelos mesmos processos de formação. Para se compreender esse *improvérbio* (“olho por olho, dente prudente”), é imprescindível o conhecimento da língua em que ele foi escrito (a língua portuguesa). Além disso, assim como no *chiste*, há a manifestação da *inteligência* no processo de



criação desse *improvérbio*, pelo astuto jogo com as letras e os sons que fazem parte da expressão “dente por dente” (“por dente”, “prudente”). Há, ainda, a intenção “hostil”; porém, velada do *emissor* ao comportamento de Júlio Novesfora. Para escapar de tensões psíquicas e sociais, o *emissor* disfarça a mensagem hostil para que a agressão possa ser socialmente assimilável e desprovida de emoções desagradáveis. Por fim, como no *chiste*, o único elemento sujeito ao riso do *improvérbio* é o leitor-receptor.

O *improvérbio* consiste em um fenômeno mestiço de prosa e poesia e mestiço do oral e do escrito, criado através de *processos substitucionais* de palavras e ideias. É composto de um provérbio; de uma substituição ou inversão de sons (rimas e ritmos) e de ideias e, por fim, de uma intenção hostil, velada através do riso, a um objeto ao qual venha a ser dirigido.

Essa mudança de ideias e palavras deturpa a memória oral da língua portuguesa ao mesmo tempo em que a “hostiliza”, veladamente, através do riso. Há, portanto, um caráter rebelde no *improvérbio*, uma vez que ele subverte a cultura do provérbio original. O quadro a seguir oferece uma visualização dos elementos do *chiste* presentes no *improvérbio*:

Elementos formadores do <i>Chiste</i>	Elementos chistosos no <i>Improvérbio</i> (“olho por olho, dente prudente”)
Substituição de ideias, parte de palavras ou de palavras inteiras.	“Por dente” por “prudente”.
Brevidade.	“Olho por olho, dente prudente”.
Fenômeno de linguagem.	Surge no diálogo entre dois personagens. Trata-se de um fenômeno de linguagem e não de uma ação, como no cômico.
Conhecimento da língua em que foi escrito.	Apenas o leitor de Língua Portuguesa pode compreender o <i>improvérbio</i> e estar sujeito ao riso.
Manifestação da inteligência.	Manifestação da inteligência no jogo com as letras, sons e ideias: “dente por dente / dente prudente”.
Intenção hostil, porém, socialmente aceitável (velada) do emissor.	A qualidade metafórica de “dente prudente” substitui formas diretas de agressão verbal.
Riso.	O leitor-receptor ri-se da deturpação proverbial.

Figura 2: Presença dos elementos formadores do *Chiste* no *Improvérbio*.⁶

O provérbio “olho por olho, dente por dente” é um aforismo do princípio da lei de talião (do latim *lex talionis*, “lei da retaliação”). De acordo com essa lei, existente desde as primeiras civilizações e documentada no reino da Babilônia pelo

⁶ Essa tabela foi elaborada pelo autor deste estudo.



Código de Hamurabi (1780 a. C.), a punição para um criminoso deve ser exatamente igual ao crime que ele comete. No conto, o tio de Júlio Novesfora pede-lhe prudência, uma vez que a punição para o sobrinho pode ser igual ao crime cometido por ele. Sua presente paixão pela jovem pode fazer com que ele seja punido da mesma maneira: sendo abandonado, no futuro, por alguém mais jovem.

A deturpação do provérbio “olho por olho, dente por dente” cria um poema cujo tema é a possibilidade de retaliação a que Júlio Novesfora se sujeita. Somente a prudência pode fazer com que sua situação inapropriada não se reverta contra ele: a paixão que agora causa prazer pode causar dissabor no futuro. A metáfora “dentre prudente” consiste numa maneira cortês de expressar que somente o “dente” prudente pode permanecer intocado pela retaliação, pelos “socos” do destino. Nesse sentido, “dente” metaforiza o próprio Júlio Novesfora. A crítica de seu tio encontra uma forma indireta de se expressar, espirituosa; eficaz em hostilizar e, ao mesmo tempo, ocultar a “agressão”, driblando a repressão do psiquismo e do meio social através da metáfora.

A resolução tomada por Júlio Novesfora se baseia na fuga da punição anunciada pelo provérbio da lei de talião que ele ouviu de seu tio:

Uma noite, estando ele em seu leito, estranhos receios invadiram o professor: essa menina vai fugir (...). Novesfora nem chegou de entrar no sono, tal lhe doeram as suspeitas do desfecho.

Passaram-se os dias. Até que, certa vez, (...) encontraram não o professor mas a menina derramada em pranto (...). Se aproximaram, lhe tocaram o ombro. O que passara, então? Onde estava o mestre?

— Ele foi, partiu com outra.

Resposta espantável: afinal, o professor é que se fora, no embora sem remédio. E partira como? (...). A ditosa namorada respondeu: que ele fora com outra, extranumerária. E que esta seria ainda muito mais nova (...). (COUTO, 2012, p. 98)

CONCLUSÃO

É ao tratarem de como acontece o relacionamento do escritor com o procedimento de recorrer à memória oral que Macêdo e Maquêa tocam no tema do processo de escrita do *improvérbio*:

(...) muitas vezes, (a) memória (oral) é lida às avessas, noutras é subvertida pela ironia e pelo gosto de brincar com as ideias e com as palavras, e ainda noutras, ela é inventada no espanto de uma



ausência que fala daquilo que foi silenciado pela opressão colonial.
(MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 25)

Subverter a memória oral: eis a motivação que subjaz à técnica do *improvérbio*, mais um dos elementos da obra de Mia Couto que mostra como ele “maneja a linguagem das suas figuras legitimando a transgressão lexical de uma fala estrangeira” (CRAVEIRINHA, citado em PIRES, 2007, p. 49). Transgredir a esta fala estrangeira significa, conseqüentemente, transgredir sua conotação colonial.

O *improvérbio* subverte ditos populares já sedimentados pela tradição cultural, destituindo-o da língua e da cultura do provérbio inicial. Ele compõe uma manifestação rebelde; porém, disfarçada pelo riso e que, portanto, pode ser socialmente veiculada: uma manifestação de repúdio às imposições linguísticas e culturais do colonizador. O *improvérbio* parece, sim, constituir-se como uma marca de moçambicanidade. E o modo como ele o faz é sendo chistoso. Por isso mesmo, o *improvérbio* se constitui enquanto uma técnica de subversão literária a imposições culturais e linguísticas relacionada à língua portuguesa, ao mesmo tempo em que promove um grito de afirmação da moçambicanidade.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. Não consultes médico. In: FARIA, J. R. (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 511-557.

COUTINHO, M. J. *The Heart is a Beach: proverbs and “improverbs” in Mia Couto’s stories*. Disponível em: <<http://www.colloquium-proverbs.org/index.php?topic=seccao&seccaoid=19&papper=28&lang=pt>>. Acesso em: 3 jan. 2011.

COUTO, M. Os infelizes cálculos da felicidade. In: COUTO, M. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 93-99.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

MACEDO, T; MAQUÊA, V. *Literaturas de língua portuguesa - Marcos e Marcas - Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

PIRES, L. F. C. L. *O absurdo ou o diálogo dos possíveis em Guimarães Rosa e Mia Couto*. Lisboa, 2007. Dissertação (Mestrado em Literaturas Lusófonas Comparadas). Universidade Aberta, 2007.

VERTUAN, E. O chiste e o riso na peça “Não consultes médico”, de Machado de Assis. In: *Revista Trama*, v. 4, n. 8, 2008, p. 51-58.



MANIFESTAÇÕES DA LINGUAGEM POÉTICA DE ROBERTO BOLAÑO

ECOS DESDE O TÚNEL CORTAZARIANO¹

Nadier Pereira dos Santos²

RESUMO: No processo de construção textual do autor chileno Roberto Bolaño, obtém-se inúmeras vezes como resultado, antes que a busca por um acordo interpretativo, uma efetiva sensação de afastamento reflexivo ou mesmo de estranhamento por parte do leitor. É a esse caráter por vezes incerto e/ou insólito que emerge de sua literatura que o presente trabalho propõe uma aproximação, privilegiando os momentos em que se manifesta de forma mais direta pelo uso da linguagem. Nessa aproximação, apoiar-se-á no texto *Teoría do túnel*, de Julio Cortázar, para quem o autor, por meio de seu instrumento expressivo, articula uma relação singular com a realidade, fazendo confluir linguagens nominativas e poéticas, sendo estas últimas transcendentais à significação idiomática direta.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Linguagem. Realidade. Julio Cortázar.

ABSTRACT: In the process of textual construction of Chilean author Roberto Bolaño, the reader often experiences a sensation of reflexive distance or even estrangement rather than the attempt to achieve interpretative agreement. This paper proposes an approach to that sometimes uncertain and/or unusual feature emerging from Bolaño's literature, giving particular attention to the instances where it manifests itself more directly in the use of language. That approach will be based on the text *Teoría del túnel (Theory of the tunnel)*, by Julio Cortázar. It states that the author uses his expressive instrument to articulate a unique relationship with reality, causing nominative and poetic languages to converge, the latter transcending direct idiomatic signification.

Keywords: Roberto Bolaño. Language. Reality. Julio Cortázar.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 13 de maio de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero (UFRN).

² Mestrando do Curso de Letras da UFRN.
E-mail: nadiers@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Em sua *Teoria do túnel*, texto de 1947, o escritor argentino Julio Cortázar faz um levantamento da história recente do gênero romanesco ao mesmo tempo em que propõe uma reformulação transgressiva onde a estética verbal seja submetida à busca pela expansão e pelo pleno exercício das faculdades e possibilidades humanas. Não devendo ser dotada de uma autossuficiência estética, a literatura deve ser antes uma expressão total do homem. Parte daí sua aposta em uma escrita não conformada às convenções, que não se deixe limitar pela mediação do idioma e que busque eliminar as distâncias existentes entre o homem e o mundo, sempre privilegiando os questionamentos que envolvem a condição humana. Isso, em última instância, conduz a uma nova relação com o real e a um questionamento da linguagem, instrumento através do qual o homem constrói o mundo para si, de conquista do real por meio do qual o homem também se constitui.

Por isso, diante do risco de que uma linguagem conformada venha a empobrecer a experiência e, conseqüentemente, impedir o aprofundamento da reflexão, Cortázar propõe o desvio e a agressão às ordens estéticas estabelecidas como meio de superação linguística. Aspectos subversivos dessa natureza são privilegiados em seu levantamento histórico do romance, sendo este pontuado, sobretudo, pela incursão do elemento poético³ no âmbito narrativo e no qual *Les chants de Maldoror*⁴, do Conde de Lautréamont, e *Une saison en enfer*⁵, de Arthur Rimbaud, figuram como destacados antecessores. É desse contexto que surge a imagem do túnel: “Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir” (CORTÁZAR, 1998, p. 49). O escritor privilegiado por Cortázar “perfura as muralhas do idioma literário por uma razão de desconfiança, por acreditar que se não o fizer se encerrará num veículo capaz de conduzi-lo somente por determinados caminhos” (p. 46).

³ “A história da literatura é a lenta gestação e desenvolvimento dessa rebelião” (CORTÁZAR, 1998, p. 54, ênfase no original).

⁴ “(...) com uma eficácia assombrosa, romance e poema mergulham um no outro sem titubear. Submetendo a linguagem enunciativa à marcha de um acontecer alternadamente mágico, onírico, romanesco, abstrato, de pura criação automática, Lautréamont inventa uma realidade pueril – a realidade de um deus de vinte anos – como aríete confesso contra a realidade cotidiana e exalta, candoroso, as forças negativas num prolongado pesadelo delirante, lúcido, sem paralelo. Mas ao inventar essa realidade a prefere poética, regida pela analogia antes que pela identidade, e a extrai de si mesmo numa indizível operação noturna. Negando-se a submeter sua realidade poética às ordens estéticas da linguagem, superada por uma avalanche de imagens fulgurantes e deslumbramentos atrozés, o Conde se *deixa falar*, derrama no amplíssimo período retórico da prosa uma revelação em que o autêntico e o puerilmente alinhado (...) se entremesclam e se confundem” (CORTÁZAR, 1998, p. 73, ênfase no original).

⁵ “A criação de *Une saison en enfer* consiste então em notar (...) uma experiência poética, isto é, pertencente a uma ordem não-reduzível à enunciação mas comunicável pelo mesmo sistema de imagens em que a experiência se propõe, imagens que coexistem com a vivência que mencionam e conservam *eficácia incantatória* tanto para seu apreensor como para os leitores do produto verbal” (CORTÁZAR, 1998, p. 75, ênfase no original).



Outro dado que não se pode negligenciar é que o subtítulo de *Teoria do túnel* é *Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo*. Para Saúl Yurkievich, a palavra “localização” denota um posicionamento pessoal, a intenção de situar as duas tendências a que Cortázar se filia dentro da literatura moderna. (YURKIEVICH, 1998, p. 11). Assim, no que diz respeito ao surrealismo, Yurkievich escreve:

Abolir os limites entre o narrativo e o poético provoca uma infusão lírica que gera um texto andrógino dotado da dupla propriedade ou potência comunicativas: o *romancepoema*, chave de acesso ao humano global. Esse amálgama se vincula à cosmovisão surrealista. O surrealismo é para Cortázar tanto estro quanto janela (quer dizer, perspectiva) ou ato. Equiparado ao poético por excelência, o surrealismo o modela e o apetrecha. Não obstante, atribui-lhe um papel circunscrito na conformação romanesca porque sustenta que não há romance surrealista. A intervenção do acaso, o premonitório, as coincidências extraordinárias, o devaneio onírico, o mágico, a aproximação ao fantástico – componentes surrealistas – infundem ao relato (que se constitui de acordo com seu regime específico) as requeridas dimensões poéticas. Elas dilatam o alcance do romance, ao mesmo tempo em que liberam outras chaves de acesso à realidade. (YURKIEVICH, 1998, p. 18-19, ênfase no original)

No mesmo sentido, a passagem de *As moscas* que serve de epígrafe à *Teoria do túnel*, prova a proximidade de Cortázar “ao existencialismo, principalmente o sartriano; antecipa seu desassossego em relação à condição humana, sujeita, em um mundo desatinado, a um questionamento radical” (YURKIEVICH, 1998, p. 13). Logo em seguida, Yurkievich complementa:

Existencialismo, aqui, implica um compromisso liberador, remete ao homem privado das falsas investidas e da ilusória potestade que assume sua finalidade, que afina no constitutivo da existência, no contínuo constituir-se a si mesmo para legitimar sua humanidade, para encontrar a partir de si a livre participação numa realidade que não cessa de se construir. (YURKIEVICH, 1998, p. 13-14)

Dessa maneira, essas afinidades de Cortázar com o surrealismo e com o existencialismo, assim como sua tentativa de conjugá-los, além de permitirem uma contextualização histórica de *Teoria do túnel*, justificam a perspectiva adotada em



sua análise, pois esta, fundamentalmente pautada numa reflexão de cunho existencialista a propósito das inquietantes questões em torno do homem, refaz o caminho de questionamento deste em sua relação com a realidade, aproximando o surrealismo ao aporte de elementos poéticos com vistas à superação da linguagem pela desestabilização das acomodações linguísticas existentes.

Delimitado o contexto de *Teoria do túnel*, pode-se adiantar desde já que o presente trabalho não se concentrará em torno do extenso apanhado histórico elaborado por meio da perspectiva proposta pelo escritor argentino, antes se deterá às reflexões trazidas em sua análise a respeito das relações entre linguagem e realidade. Mais especificamente, se buscará estabelecer uma aproximação de algumas de suas ideias a alguns procedimentos observados na prosa de Roberto Bolaño que demonstram, por vezes, à maneira cortazariana, um caráter inconformista na medida em que dão testemunho de uma relação singular com a realidade por parte do autor, o que, conseqüentemente, também deslocará de maneiras diversas as relações entre texto e leitor e, finalmente, deste com a realidade.

UMA LINGUAGEM INDIVIDUAL PARA RESTITUIR O MUNDO

Somente agora, à beira do abismo, é possível compreender que "tudo o que nos ensinaram é falso" (...). E é o passado que nos devora, não o futuro. O futuro sempre foi e sempre será do poeta.

(Henry Miller)

Considerada em seu conjunto mais amplo, a obra do escritor chileno Roberto Bolaño está estruturada em torno dos temas da violência, do exílio, da derrota e do esmagamento dos sonhos da juventude da segunda metade do século XX⁶ e da literatura, esta última enquanto elemento comum a tudo que é narrado, tanto no que concerne às ações de seus personagens, que em inúmeros casos são escritores, quanto às inúmeras referências existentes. No entanto, essa estrutura mais ampla é permeada pelo humor, pela ironia e por uma série de situações incomuns, a narrativa de Bolaño

⁶ "(...) fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados" (BOLAÑO, 2006b, p. 37-38).



está inegavelmente repleta de situações insólitas. Dessa maneira, para citar somente alguns poucos exemplos, em *Os detetives selvagens* encontramos um crítico literário desafiado para um duelo de espadas devido a uma resenha desfavorável não escrita, o jovem Ulises Lima lendo poesia sob o chuveiro e uma discussão sobre a natureza dos soluços noturnos do mesmo Ulises Lima quando este se encontrava em Tel Aviv há muitos anos atrás, o que ainda constitui motivo de inquietude para um dos personagens, que é interrompida por um acidente de automóvel que faz com que a questão permaneça em aberto⁷. Em *O terceiro reich*, os movimentos de uma partida de um *wargame* disputada entre o campeão alemão dessa modalidade de jogos e um estranho personagem que mora na praia se transformam em tensão psicológica que altera completamente não apenas os rumos das férias do jovem alemão no sul da Espanha, mas também de sua vida. Finalmente, em *Estrela distante*, um aviador e membro do aparato repressivo da ditadura militar chilena escreve versos nos céus do Chile e é encontrado duas décadas depois através das pistas deixadas por seus heterônimos em obscuras revistas literárias e em vídeos pornográficos de baixo orçamento.

Além disso, inúmeras situações são perpassadas pela imprecisão e pelo mistério. A atmosfera que se depreende delas é muitas vezes superabundante, ambígua, multifacetada e inconclusa em momentos decisivos, consiste na capacidade do autor de evocar o silenciado, desvelando a riqueza da experiência. De muitos encontros, como, por exemplo, o que se dá em *Amuleto* entre a narradora Auxilio Lacouture e o pintor Carlos Coffeen Serpas, os desfechos são apenas intuídos, restando tanto aos personagens quanto ao leitor a impressão de que nem todo o vivenciado foi percorrido pela via do inteligível, que algo escapa à narrativa, deixando entrever uma parcela da realidade que sempre se furta à representação. Em muitas ocasiões, os personagens não parecem conhecer suas motivações e as cenas se sucedem como em uma oscilação entre sono e vigília, e é ao ser atravessado por esse corte onírico, ambíguo e incerto que o narrado revela sua incapacidade de expressar totalmente o real, revelando antes um caráter inesgotável deste. Essa imprecisão é muitas vezes demarcada pela própria fala das personagens por meio de frases como “Mas isso, como quase tudo nesta história, é improvável” (BOLAÑO, 2008a, p. 32); “Eu estava chorando, ou acreditava que estava chorando, ou o pobre putinho acreditava que eu estava chorando, mas nada era verdade” (p. 21); “O que aconteceu depois é impreciso ou talvez eu prefira que seja impreciso” (BOLAÑO, 2012b, p. 151); “Mas talvez tenha sido apenas imaginação minha” (BOLAÑO, 2004, p. 115); “Sei que essa situação se presta a interpretações diversas, e a maioria delas leva a um território em que tudo é sombrio” (BOLAÑO, 2006a, p. 486); ou ainda: “O que aconteceu em seguida foi confuso” (BOLAÑO, 2012b, p. 114).

⁷ “Você não entendeu nada!, Norman disse. Eu não tenho nada a ver com isso. Claudia não tem nada a ver. Inclusive, em certas ocasiões, o putinho do Ulises também não tem nada a ver. Só os soluços têm alguma coisa a ver. É, falei, não estou entendendo mesmo” (BOLAÑO, 2006a, p. 469).



A estrutura de alguns enredos também contribui para esse caráter impreciso, quando possibilitada a expressão de múltiplas vozes e olhares a partir de diversas perspectivas. Recurso já esboçado em *A pista de gelo*, de 1993, onde os relatos de três personagens se cruzam para compor o enredo, mas levado muito mais adiante no extenso romance *Os detetives selvagens*, de 1998, no qual os relatos de dezenas de personagens ao longo de mais de duas décadas, embora aparentem certa independência do conjunto em determinados momentos, se agrupam fazendo com que seus dois personagens principais apareçam quase sempre de maneira lateral, sob sombras, e com que se reforce a sensação de imprecisão, de fragmentação e de incompletude.

Em muitas oportunidades, tudo isso impõe ao leitor um texto parcialmente silenciado, que se movimenta em variados sentidos e no qual, como foi visto acima, mesmo os narradores e personagens se confundem em suas próprias motivações, sentimentos e percepções. Como consequência, a posição do leitor é deslocada em relação ao texto, certo afastamento pode ser observado. Entretanto, esse efeito é alcançado de maneira mais intensa por meio da linguagem empregada em determinado trechos nos quais o autor se individualiza e causa, mais que um afastamento reflexivo, uma separação entre texto e leitor, um abandono interpretativo. Assim, buscar-se-á mostrar que, a partir de algumas fraturas em sua prosa, a linguagem de Bolaño causa no leitor a sensação de estranhamento de maneira mais completa, mas também que é justamente nessas mesmas fraturas que o autor evidencia de maneira mais intensa e contundente sua singular visão de mundo representado por linguagem poética.

Quanto ao uso dessa linguagem poética, Cortázar afirma que, considerado do ponto de vista exclusivamente verbal, o estilo de um romancista resulta da maneira como ele alterna o uso de uma linguagem enunciativa⁸ com “uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e silêncio transcendem a sua significação idiomática direta” (CORTÁZAR, 1998, p. 63). Além dessa instância verbal, o escritor conta também com o que se poderia chamar de uma “aura poética do romance, atmosfera que se desprende da situação em si – ainda que seja formulada prosaicamente -, dos movimentos anímicos e ações físicas das personagens, do ritmo narrativo, das estruturas argumentais” (p. 64). É interessante ressaltar que Bolaño escreve inicialmente poesia, somente após alguns anos decide escrever prosa, e que, como se tentará mostrar aqui, não deixou de inserir nesta, características daquela. Em sua narrativa também é possível verificar personagens em constante ação numa multiplicidade de situações desenvolvidas por meio de uma prosa fluida, ágil, constatada tanto na disposição dos diálogos e na pontuação utilizada quanto na prolixidade de seus personagens, estes sempre dispostos a falar, o que em alguns momentos chega a configurar o delírio, como é o caso, por exemplo, dos personagens principais de *Amuleto* e de *Noturno do Chile*.

⁸ “Creio melhor qualificar aqui de *enunciativo* o uso científico, lógico, se quiserem, do idioma” (CORTÁZAR, 1998, p. 63, ênfase no original).



Mas antes de partir para a demonstração de alguns trechos onde essa fluidez do texto é interrompida por uma linguagem que exige uma atitude reflexiva ou que se afasta do leitor, mas que em ambos os casos denuncia uma visão autoral criativa e individual, e suas consequências na obra do escritor chileno, vale a pena colocar de maneira breve a questão do uso dessa linguagem poética no interior do romance em sua evolução no interior de um processo histórico desenvolvido por Cortázar em sua *Teoria do túnel*. A partir desse texto, será possível encontrar suporte para localizar posteriormente a relação que Bolaño estabelece entre a linguagem e o real - significante e significado - em sua obra, uma vez que será no deslocamento entre ambos que se dará o efeito de estranhamento e separação que se pretende demonstrar.

Para Cortázar, o romantismo empreendeu o primeiro levante contra as ordens estéticas ao se contrapor ao classicismo e reivindicar a afirmação individual do escritor. Da mesma forma, o escritor do início do século XX tenta reduzir as determinantes estéticas, vê com desconfiança o clima saturante de uma literatura mediatizada, quer ver no livro a expressão de seu ser, uma manifestação *existencial*, conseqüentemente, é movido por um impulso que o afasta da estética mediatizadora herdada do século XIX (consequente reação à saturação do romantismo), do livro enquanto fim estético, da qual Gustave Flaubert foi o expoente máximo⁹. É nesse contexto que o autor argentino faz uma distinção entre o escritor tradicional (ou vocacional), aquele para quem a forma é produto direto do emprego estético da linguagem, fruto da adequação entre as intenções expressivas e manifestação verbal, e o escritor rebelde, para quem a esfera de sua experiência não deve ser limitada, procurando impedir que suas razões de expressão sejam conformadas.

A linha dos escritores tradicionais supõe uma “íntima harmonia *prévia* entre um sistema de elementos enunciáveis, uma carga efetivo-intelectual determinada e um instrumento expressivo: a linguagem literária, o *estilo*” (CORTÁZAR, 1998, p. 38, ênfase no original). O escritor vocacional aceita a língua como veículo suficiente para sua mensagem - informa a situação no idioma (p. 48). Sobre esta confiança na linguagem pode-se destacar o seguinte comentário de Erich Auerbach a respeito do estilo de Flaubert:

Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que

⁹ É pertinente destacar o que nota Theodor W. Adorno a esse respeito: “O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva” (ADORNO, 2003, p. 60).



qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert. (AUERBACH, 1998, p. 435)

Já o escritor rebelde desconfia que as possibilidades expressivas estejam limitando o exprimível, “*que a palavra esteja empobrecendo seu próprio sentido*” (CORTÁZAR, 1998, p. 39, ênfase no original). Esse escritor se deixa guiar pela intuição rumo “à linguagem poética, não estética, linguagem em que é possível superar as limitações do verbo por via da imagem” (p. 44), busca superar pela linguagem poética “o cristal esmerilado que nos impede a contemplação da realidade” (p. 49), acredita que através desse procedimento perfura o verbo e realiza a restituição do real – “*informa o idioma na situação*” (p. 48, ênfase no original), a linguagem é a situação –, substituindo o estético pelo poético, “a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação” (p. 50), leva o idioma ao limite “buscando sempre uma expressão mais imediata, mais próxima do fato em si que sentem e querem manifestar, quer dizer, uma expressão não-estética, não-literária, não idiomática” (p. 54). Talvez seja a busca por uma liberdade dessa natureza que leva Bolaño a finalizar um romance extenso e fragmentado como *Os detetives selvagens* reservando à sua última página uma espécie de brincadeira infantil, de charada, repetindo por três vezes a pergunta: “O que há detrás da janela?” (BOLAÑO, 2006a, p. 622) e a respondendo com o auxílio de três quadrados pouco diferentes entre si. É o símbolo gráfico de um quadrado com as bordas tracejadas o que arremata o romance, e, sem entrar no mérito das interpretações, não é por acaso que o autor usa o tracejado, deixando margem para abertura, permeabilidade, transcendência ou meio apagamento.

Em 1976, no México, Bolaño escreve *Larguem tudo, novamente*, o Primeiro Manifesto Infrarrealista, texto no qual alguns elementos que ele utilizou posteriormente na construção de sua obra narrativa, assim como algumas aproximações às ideias do escritor argentino que destacamos acima no que concerne à revisão da experiência e da percepção da realidade, já são expressos em frases como: “Realidade múltipla, marés a nós!” (BOLAÑO, 2012a); “A experiência disparada, estruturas que vão se devorando a si mesmas, contradições loucas” (BOLAÑO, 2012a); “Deslocamento do ato de escrever para zonas nada propícias ao ato de escrever” (BOLAÑO, 2012a). Ou, ainda, como no parágrafo a seguir:

A verdadeira imaginação é aquela que dinamita, elucida, injeta micróbios esmeraldas em outras imaginações. Em poesia e no que seja, o começo do assunto tem que ser **já** o começo da aventura. Criar



as ferramentas para a subversão cotidiana. As temporadas subjetivas do ser-humano, com suas belas árvores gigantes e obscenas, como laboratórios de experimentação. Fixar, entrever situações paralelas e tão dilacerantes como um grande arranhão no peito, no rosto. Analogia sem fim dos gestos. São tantas que quando aparecem os novos nem nos damos conta, ainda que estejamos fazendo/olhando em frente a um espelho. Noites de tormenta. A percepção se abre mediante uma ética-estética levada até às últimas. (BOLAÑO, 2012a, ênfase no original)

A relação existente entre linguagem e realidade é por vezes trazida pelos próprios personagens ao longo da obra de Bolaño, o que denuncia uma preocupação especial do autor com a questão. Assim, em *Amuleto* lê-se a narradora Auxilio Lacouture dizer: "(...) como se a realidade me dissesse no ouvido: ainda sou capaz de grandes coisas, ainda sou capaz de surpreender você, tonta, e a todos, ainda sou capaz de mover o céu e a terra por amor" (BOLAÑO, 2008b, p. 21); e, pouco adiante: "(...) porque soube que as tirânicas leis do cosmos, que se opõem às leis da poesia, me protegiam" (p. 28). Já em *Putas assassinas* tem-se: "Este relato deveria acabar aqui, mas a vida é um pouco mais dura do que a literatura" (BOLAÑO, 2008a, p. 76) e o que segue:

Pois bem, a história secreta é aquela que nunca conheceremos, a que vivemos dia a dia, pensando que vivemos, pensando que temos tudo sob controle, pensando que o que passa batido por nós não tem importância. Mas tudo tem importância, cara! O que acontece é que não percebemos. Acreditamos que a arte vai por uma calçada e que a vida, nossa vida, vai pela outra, e não percebemos que isso é mentira.

O que existe entre uma calçada e outra? (BOLAÑO, 2008a, p. 174)

Nos deslocamentos da linguagem poética frente aos signos estabelecidos, podem ser destacados alguns exemplos que denunciam uma visão individual - incomum e estranha - do autor, mas que, no entanto, possibilitam a reflexão e a aproximação por parte do leitor, pois significante e significado ainda guardam proximidade. Casos mais simples desses deslocamentos se dão por meio de metáforas simples, como nos três exemplos seguintes: "(...) os olhos de Farewell, entrecerrados como armadilhas de urso quebradas ou destroçadas pelo tempo, pelas chuvas, pelo frio glacial, ainda me fixavam" (BOLAÑO, 2004, p. 93); "(...) eu continuava vendo como no cinema as ideias que me passavam pela cabeça, como um arado, como um trator vermelho a cem por hora (...)" (BOLAÑO, 2012b, p. 175); e "(...) me passavam pela



cabeça ideias estranhas. Ideias que pareciam peixes mortos ou a ponto de morrer nas profundezas marinhas” (BOLAÑO, 2006a, p. 483).

Seguem abaixo dois exemplos mais complexos que abordam a temporalidade:

(...) um silêncio especial se produziu, um silêncio que nem os dicionários de música nem os dicionários de filosofia registram, como se o tempo se fraturasse e corresse em várias direções a uma só vez, um tempo puro, nem verbal nem composto de gestos e ações (...). (BOLAÑO, 2008b, p. 27)

Como se entre formular a ideia na cuca e expressá-la de forma razoável houvesse transcorrido uma eternidade. Uma eternidade pequena, pior ainda. Porque se tivesse sido uma eternidade grande ou uma eternidade pura e simples eu não teria me dado conta, não sei se me entende, em compensação do jeito que foi me dei conta sim e o medo que eu tinha se acentuou. (BOLAÑO, 2012b, p. 136)

No primeiro exemplo, o leitor atento é imediatamente remetido a pensar uma espécie de silêncio especial, ausente mesmo dos dicionários mais adequados ao tema, um tempo fraturado e puro, em seguida, no segundo exemplo, o procedimento se repete: três modalidades de eternidade são apresentadas ao leitor de maneira confusa pelo personagem. Entretanto, como dito acima, o leitor ainda consegue vislumbrar reflexivamente a imagem proposta pelo autor, ainda se encontra em um plano conceitual, o que não ocorre nos exemplos seguintes, pois, diferentemente da superação do verbo por via da imagem de que fala Cortázar, o leitor se encontra separado do texto, e é nesse momento que a sensação de estranhamento é mais intensa. Analisemos as passagens seguintes:

Ao mesmo tempo não parava de pensar no vaso de flores, para o qual evitava olhar apesar de saber (pois não sou boba rematada) que estava ali, no aposento, de pé numa prateleira onde havia também um sapo de prata, um sapo cuja pele parecia ter absorvido toda a loucura da lua mexicana. (BOLAÑO, 2008b, p. 14)

E eu me vi andando (...) impelida pelo mistério que às vezes se parece com o vento do DF, um vento negro cheio de buracos com formas geométricas, e outras vezes se parece com a serenidade do DF, uma



serenidade genuflecta cuja única propriedade é ser uma miragem.
(BOLAÑO, 2008b, p. 93)

Nesses últimos exemplos, o leitor tenta alcançar as imagens propostas, mas não as alcança, as metáforas se sucedem e se sobrepõem em sequência, o entendimento ou suas imagens associadas estão reservados ao autor. Autor e leitor se separam positivamente, deslocando-se em relação à linguagem meramente enunciativa, o autor contrapõe uma poética do insólito às estruturas linguísticas e imaginárias instituídas e propicia o desacordo e o estranhamento no leitor. Nesses momentos, Bolaño expressa pela incursão da linguagem poética no texto algo que lhe é próprio, dá à luz uma imagem singular.

Assim, em meio ao movimento gerado pelo que foi exposto, de maneira teórica por Cortázar e de maneira direta na obra narrativa de Bolaño, encontramos a figura do leitor instado a ir mais longe, a reconfigurar as relações entre narrado e experiência, a aprofundar sua visão e postura ante o real. Ao invés de apenas seguir a leitura e creditar algo mais a uma já saturada conta como, por exemplo, a do surrealismo, prefere-se acreditar aqui que Bolaño convida a uma nova postura, a que reconfigura a experiência e remete, antes que a um definitivo e resignado afastamento, a um olhar mais refinado sobre a realidade, à superação do narrado pela experiência, à diversificação e reordenação das relações já conformadas desta. Voltando ao texto de 1976, *Larguem tudo, novamente*, encontra-se a esclarecedora sentença do ainda jovem Bolaño: “Se o poeta está imiscuído, o leitor terá que imiscuir-se” (BOLAÑO, 2012a).

E se, finalmente, ainda se dirige ao texto com a atitude que não impede que a pergunta “O que exatamente o autor quer dizer com isso?” venha à mente ou até mesmo escape pelos lábios ante o fato de não se encontrar resposta conclusiva, como último auxílio pode-se recorrer à seguinte passagem extraída de *Perder teorias*, de Enrique Vila-Matas:

Recordei uma nota de Kafka: “Há perguntas que jamais conseguiremos deixar para trás se não estivermos libertos delas por natureza”. Não sabia muito bem o que Kafka tinha querido dizer com isso, mas serviu para me libertar da minha pergunta. E para me libertar de tudo. Era uma frase extraordinária, *que ajudava*. Talvez fosse, inclusive, a demonstração de que as frases que não entendemos podem ajudar-nos muito mais do que as que entendemos perfeitamente. (VILA-MATAS, 2011, p. 35-36, ênfase no original)



CONCLUSÃO

Do que foi apresentado, verificou-se a tentativa de validar a aplicabilidade de algumas reflexões desenvolvidas em a *Teoria do túnel*, de Julio Cortázar, a aspectos encontrados em textos de ficção de Roberto Bolaño. A relação entre linguagem e realidade e de como reconfigurar a experiência constitui uma preocupação presente em ambos. Tentando fazer com que o desenvolvimento do texto fosse acompanhado por exemplos extraídos da obra de Bolaño, foi possível observar que por meio de alguns procedimentos utilizados em sua escrita, tais como criar situações incomuns e/ou dotadas de certa imprecisão, a estrutura dos enredos e a linguagem utilizada, se institui maneiras diferentes de se relacionar com o vivenciado. Essa relação, quando conduzida por uma significativa linguagem individual e criativa, pode culminar num afastamento crítico mais intenso por parte do leitor.

Nesses deslocamentos mais contundentes entre texto e leitor, o estranhamento abre caminho à reflexão individual e, conseqüentemente, a uma possível reconfiguração da experiência de forma mais expressiva, o que não deixaria de representar uma reconquista do real e uma reflexão do homem com sua condição por meio da superação das mediações de estruturas linguísticas conformadas proposta nos termos do debate existencialista ao qual se afinava Cortázar. No mesmo sentido, o corte onírico, o insólito trazido à tona, a fuga do comum, o incomum perfeitamente verossímil, as metáforas levadas ao limite, o delírio trazido ao discurso, o surpreendente, os desfechos intuídos ou os silêncios sugestivos encontrados na prosa do escritor chileno corroboram a intenção do autor argentino e se harmonizam com suas expectativas reservadas ao surrealismo.

Finalmente, empreendeu-se a aproximação de textos já distanciados pelo decurso do tempo. Mesmo assim, o texto de Cortázar, distante de seu contexto de pós-guerra, do acirrado debate existencialista e dos efeitos mais diretos e intensos das irrupções vanguardistas em que foi escrito, forneceu instrumentos suficientes para que contemporâneos aspectos da linguagem de Roberto Bolaño pudessem ainda ecoar no interior e pela violência própria de um túnel construído em 1947.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 55-63.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.



BOLAÑO, R. *Noturno do Chile*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. Discurso de Caracas. In: _____. *Entre parêntesis: ensayos, artículos discursos*. Barcelona: Anagrama, 2006b, p. 31-39.

_____. *A pista de gelo*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *Estrela distante*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O terceiro reich*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Larguem tudo, novamente*: Primeiro manifesto infrarrealista. Disponível em: <<http://estrelaselvagem.wordpress.com/2010/06/21/primeiro-manifesto-infrarrealista/>>. Acesso em: 25 nov. 2012a.

_____. *Chamadas telefônicas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

CORTÁZAR, J. *Obra crítica/1*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MILLER, H. *A hora dos assassinos*: um estudo sobre Rimbaud. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L & PM, 2003, p. 9.

VILA-MATAS, E. *Perder teorias*. Tradução de Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011.

YURKIEVICH, S. Um encontro do homem com seu reino. In: CORTÁZAR, J. *Obra crítica/1*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 11-21.



A MULTIPLICIDADE INTERPRETATIVA EM *GRANDE SERTÃO*: VEREDAS ATRAVÉS DE UM DIÁLOGO ENTRE WOLFGANG ISER E GUIMARÃES ROSA¹

Luiz Roberto Zanotti²

RESUMO: Este ensaio apresenta a possibilidade de uma multiplicidade de leituras (interpretações) oferecidas pelo romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, a partir dos conceitos de vazio, negatividade e indeterminação apresentados pelo teórico alemão Wolfgang Iser principalmente nas suas obras *O ato de leitura v. 1.* (1996) e *O ato de leitura v. 2.* (1999). Desta forma, questões chaves apresentadas pelo romance tais como as ambiguidades das personagens ou o caráter homoerótico no relacionamento entre Riobaldo e Diadorin são analisados a partir do pensador alemão que afirma que toda obra literária possui como uma de suas características um determinado grau de maior ou menor de "indeterminação" que possibilita a participação do leitor na consecução de seu significado.

Palavras-chave: Leitura. Wolfgang Iser. *Grande sertão: veredas*. Teoria dos efeitos. Indeterminação.

ABSTRACT: This paper presents the possibility of a multiplicity of readings (interpretations) offered by the novel *Grande sertão: veredas* (1956), of Guimarães Rosa, from the concepts of emptiness, negativity and indeterminacy presented by the German theorist Wolfgang Iser especially in his works *The act reading v. 1.* (1996) and *The act of reading v. 2.* (1999). Thus, the key issues presented in the novel such as the ambiguity of the characters or the homoerotic character of the relationship between Riobaldo and Diadorin are analyzed from the German thinker who affirm that every literary work has as one of its features a degree of greater or lesser "indeterminacy" that enables the reader participation in the achievement of its meaning.

Keywords: Reading. Wolfgang Iser. *Grande sertão: veredas*. Read-response theory effects. Indetermination.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 02 de junho de 2013.

² Doutor em Letras pela UFPR. Professor Adjunto do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: luizzanotti@gmail.com



INTRODUÇÃO

A teoria de Iser (1996, 1999) analisa o efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, uma interação que ocorre entre ambos, ou seja, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta e reagir aos estímulos recebidos. Neste sentido, uma teoria do efeito estético é complementar a uma estética da recepção.

(...) do ponto de vista epistemológico, essa metáfora da interação designa uma instância textual que guia a recepção do texto e um leitor que "processa" ativamente o texto. Para Iser, quando produtiva, essa interação entre duas instâncias (agências) se apóia na negatividade e na indeterminação enquanto modos de contato. Da mesma maneira que um texto bem-sucedido ultrapassa as fronteiras das determinações históricas e culturais, uma leitura produtiva processa e, com isso, muda ativamente o que é "manifesto" num texto. A determinação nos decepciona num texto tanto quanto numa leitura. (...) qualquer transferência bem-sucedida depende do limite até o qual o texto consegue ativar as faculdades que tem um leitor individual de perceber e processar. Aqui fica bastante evidente que o modelo iseriano insiste em permanecer num alto nível de abstração e incorporação de elementos de diversas origens, nível no qual o modelo coerentemente não se envolve em discussões de ordem histórica, cultural ou psicológica. (SCHWAB, citado em ROCHA, 1999, p. 37)

Assim, com a queda dos paradigmas da dicotomia aparência-essência na modernidade, a literatura também se viu obrigada a uma mudança de paradigma, passando de uma simples busca da mensagem e do sentido, para a recepção da literatura e o seu efeito sobre o leitor. "Não se tratava mais de determinar o que o texto significava, porém o que incitava nos receptores" (ISER, 1966a, p. 26).

Iser, no primeiro capítulo *Arte parcial - A interpretação universalista* do livro *O ato de leitura* apresenta a inadequação do gesto da interpretação teórica da literatura que busca as significações aparentemente ocultas nos textos literários, tomando como exemplo o conto *The figure in the carpet* (1896), de Henry James.

Se o próprio Henri James tematiza a procura por significações ocultas nos textos, em uma antecipação por certo não consciente dos futuros modos de interpretação, pode-se concluir daí que ele se referiu a



pontos de vista que desempenharam um papel importante em sua época. (ISER, 1996b, p. 23)

Assim, uma vez perdido o solo firme do “essencialismo” na interpretação, Iser vai trabalhar nas diversas possibilidades de recepção de uma obra literária elaborando a teoria dos efeitos (ISER, 1978, p. 20-49). O texto deixa de ser o foco principal da análise que passa para o leitor em sua interação com o texto, ou seja, considerado como um tipo de evento que ocorre quando esse texto é “processado” no ato da leitura, temos o ponto de partida para o desenvolvimento da proposta de uma “antropologia literária” por Iser. Esta mudança cria a necessidade de uma interação entre ambos no processo de leitura e transforma o texto num aspecto objetivo da vivência, isto é, o objeto, considerado pela reflexão em seus diferentes modos de ser dado: o percebido, o pensado, o imaginado, etc. na mente do leitor, e como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura.

Tal negociação estreita o espaço entre texto e leitor, faz com que o texto seja transposto para a consciência do leitor através de uma estrutura básica formada por vazios e negações, fazendo que o padrão textual se revele como um jogo, uma interação entre o que está ou não expresso, estimulando o leitor a suprir o que falta.

Os vazios instigam a participação do leitor, fazendo com que inevitavelmente o texto exija um sujeito para poder existir. Nesse sentido, a relação entre texto e leitor se atualiza porque o leitor insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele provocados; em conseqüência, essa relação se desenvolve como um processo constante de realizações. (ISER, 1996b, p.127)

Assim é importante enfatizar que enquanto a lacuna (vazio) no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor com a suspensão da conectibilidade entre segmentos de perspectivas, possibilitando a participação do leitor no texto, não através da internalização das posições do texto, e sim induzido a fazê-las agir; a negatividade significa a não realização de um procedimento (que é esperado pelo leitor), isto é, a sua realização negativa com a intenção de empurrar o leitor para fora do texto. Talvez a melhor forma de explicar a frequência e o alcance deste lugar vazio esteja no comentário de Gerda Zeltner a respeito do *nouveu romance* de Robert Pinget:

Se no início o “Era uma vez” do mundo de fadas representava o ponto de partida, agora está no início – de seu *nouveu roman* propriamente



dito – um radical e incisivo “Não é mais”. Ali onde algo se perdera, começa a linguagem. A partir de “Sem resposta”, cada narração toma de forma peculiar a não existência como a sua precondição. (ZELTNER, citado em ISER, 1999b, p. 165)

Toda esta estrutura, segundo Gabrielle Schwab, traz um aspecto fundamental na obra iseriana que mostra a sua tentativa de evitar as armadilhas da manifestação concreta e, em última instância, solapar qualquer forma de determinação, e cita alguns argumentos de Iser: "A determinação (...) nos decepciona" e "o que a linguagem diz é transcendido por aquilo que ela revela, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido" (SCHWAB, citado em ROCHA, 1999, p. 35).

A partir das premissas discutidas nos itens anteriores, ou seja, que a leitura é inexaurível, de que cada leitura é uma interpretação (característica imanente do ser humano) e que a única forma de se limitar esta infinitude é o critério da coerência, dada a complexidade do objeto, vali-me de varias leituras do romance, sucessivas e complementares, abordando a obra *Grande sertão: veredas* a partir de uma pequena amostragem de leituras (interpretações) de estudos críticos, plurais em termos de suas abordagens, com diferentes focos de visão e que nos propiciaram diferentes resultados.

AS CARACTERÍSTICAS DE AMBIGUIDADE E A DICOTOMIA

A ambiguidade e a dicotomia é um assunto apresentado por Marta Costa através do elemento água, que ao mesmo tempo é passivo e feminino; a água também está ligada à formação da vida, devido a seu incessante movimento de fluir, mas aqui também aparece a sua dupla função, pois durante a imersão se liga ao aniquilamento, na perda de forma e conseqüentemente a morte.

É o rio Urucuia, espaço aquático inicial, medial e final da trajetória de Riobaldo. À cor de suas águas, a seu leito navegável, à região que banha, soma-se a presença de Otacília, imagem idealizada da mulher amada, ninfa, dessas águas. Mas ele é também um rio ambíguo. Se Otacília é a paz dos "remansos" do Urucuia, Diadorim é as suas sombras. Neste espaço, quando criança e adolescente, Riobaldo adquiriu os elementos; que o qualificariam para a vida adulta: a cultura, a destreza nas armas, o anseio de uma vida calma. Às suas margens surgem valores opostos: o fazendeiro/o jagunço; o homem com "status" social/ o marginal; o bem estar/a aventura, o ficar/ o ir e vir. (COSTA, 1997, p. 240)



Walnice Nogueira Galvão concorda com Costa e afirma que o problema que ficou nas mãos foi o da ambiguidade, ou seja:

(...) como ela está construída esta matéria, em termos históricos (sertão, o homem pobre no meio rural brasileiro, seu estilo de vida, sua maneira de enfrentar o mundo, o sistema de dominação vigente, a violência que o garante, no romance é privilegiado o cangaço, com o jagunço como figura central) e o imaginário (medieval no sertão brasileiro, seja na tradição oral, seja no romance de cordel). (GALVÃO, 1972, p. 12)

Numa perspectiva que procura abordar o romance a uma estrutura elíptica, Dilma Diniz (2006), apresenta os dois focos dessa "pretensa" elipse: Riobaldo e Diadorim, abordando o encontro dos dois meninos nas margens do rio de Janeiro, perto do rio São Francisco, quando tinham mais ou menos quatorze anos e já apresenta a ambiguidade presente na relação entre os dois rios: um rio pequeno de águas claras, tranquilas e sem segredos, frente a um rio imponente, cujas águas são tumultuosas e escuras. Esta imagem se repete na condição dos meninos, com Riobaldo (frágil, tímido e de condição humilde) e Diadorim (corajoso, bem vestido e de boas maneiras, origem privilegiada).

Loyola (1997, p. 5) complementa dizendo que Riobaldo e Diadorim além das diferentes personalidades, também possuem origens diversas; o primeiro, tendo vivido sob a proteção materna, desconhece ao certo sua paternidade, enquanto o segundo vive sob a tutela do pai e do tio. Este é o ponto nodal que deflagra um processo tortuoso na vida de Riobaldo: Diadorim com seu excesso de coragem e sua nobre descendência, exercerá sobre ele – excluído pelo destino do universo masculino – um eterno sentimento de submissão: "Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego" (ROSA, 1994, p. 201).

Verifica-se que, nesse trecho que descreve o encontro dos dois meninos, estão reunidos todos os temas que constituem e engendram a ficção: a travessia, a dicotomia bem/mal, masculino/feminino, coragem/medo, etc. Percebe-se também que o autor dispersou pistas, na narrativa de Riobaldo, para se decifrar o enigma, lançado como um desafio ao leitor, imerso no jogo labiríntico do texto.

Para acentuar a duplicidade dos personagens, vistos como os dois focos da elipse, pode-se assinalar que Riobaldo e Diadorim, apesar de suas diferenças, possuem algumas características em comum, como por exemplo, o fato de, pelo decorrer do romance, ambos aparecerem com nomes diversos:



Riobaldo é sempre Riobaldo, mas a esse nome se acrescentam outros, como Tatarana, “lagarta de fogo”, e mais tarde, o apelido de Urutu Branco, “serpente venenosíssima”, depois de sua passagem pelas Veredas Mortas. Conhecido como Reinaldo no grupo de jagunços, tem o apelido de Diadorim para os íntimos, apelido que é derivado de seu verdadeiro nome: Maria Deodorina. Essa pluralidade nominal nos revela também a complexidade e a riqueza polifônica da obra de Guimarães Rosa. (DINIZ, 2006, p. 8)

Loyolla trabalha ainda esta ambiguidade no que se refere ao relacionamento entre Riobaldo e Diadorim trazendo o aspecto da dualidade ativo-passivo, masculino-feminino que permite a recorrência aos mitos primordiais, cujos heróis como Vaishvanara, Shiva, P’an-ku e Lao-kiun, tinham o olho direito ligado ao Sol e o esquerdo a Lua, sendo que a primeira correspondência aponta para o futuro, para o princípio masculino, para a autoridade e a segunda para o passado, regendo atividades associadas ao princípio feminino, à fecundação.

Assim sendo Diadorim mostra-se benevolente e terrível ao mesmo tempo. Ao lado de sua forma ameaçadora, em sua vontade inflexível de guerrear, apresenta-se uma forma graciosa. Ao mesmo tempo em que não mantém uma postura de piedade diante do inimigo — conduta supostamente feminina — parecendo inumana, sustenta com Riobaldo um relacionamento terno e de grande intimidade com a natureza, constituindo-se uma tensão entre a dimensão mortífera e a vital. (LOYOLLA, 2009, p. 9)

Assim, Diadorim, às vezes invoca a dor e o ódio e as vezes o júbilo e o amor, mas essa oscilação de papéis não se restringe à personagem Diadorim; pois a própria imagem do jagunço, assim como a do cangaceiro, é ambígua em sua função. Como exemplo, podemos citar o cangaceiro Lampião, uma figura histórica que oscila entre um personagem reconhecido como herói ou retratado como vilão.

Renomados historiadores e antropólogos, tais como, Luitgarde Barros (2000), Frederico Mello (2005) e Maria Christina Machado (1978), entre outros, possuem diferentes visões sobre este assunto, sendo que os primeiros ressaltam o seu caráter ligado ao banditismo, enquanto Machado apresenta, dentro de uma perspectiva marxista, Lampião não como um fato isolado, mas sim como o resultado de uma época em que se processava a luta surda, empreendida pelo vaqueiro contra o senhor da terra (MACHADO, 1978, p. 6).



Antonio Candido também ressalta as diversas ambiguidades e o caráter dinâmico das que se estabeleceram na obra, tais como: ambiguidade dos tipos sociais, que participam da cavalaria e do banditismo, a ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem, ambiguidade inicial e final do estilo, popular e erudito, arcaico e moderno, claro e escuro, artificial e espontâneo (CANDIDO, citado em MARÇOLLA, 2009, p. 3).

Estas ambiguidades imbricadas têm para Heloisa Starling a sua interpretação na própria situação econômica e social do país, que por ser deficitária, possui uma população que parece habitar uma zona limítrofe onde as relações humanas remetem à precariedade, à intermitência e à reviravolta, e cujas fronteiras encontram-se perpetuadas pelo entrecruzamento das referências, pela confusão dos registros étnicos e culturais, pela produção de híbridos, pelo entrecruzamento do vivido e da ficção, pela mistura do sagrado e do profano, sem que uma clivagem radical venha a separar qualquer um desses termos (STARLING, 2009, p. 6).

Toda essa ambiguidade que enche Riobaldo de dúvidas acaba por permitir a Peron Rios (2009) afirmar que Riobaldo sem nunca ter “certeza de coisa nenhuma” pode ser chamado do “Hamlet do sertão”.

Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2009, p. 307)

Outra ambiguidade que, de uma forma geral, desperta o imaginário dos leitores é a ambiguidade de nomes, uma ambiguidade que já aparece no título (nome) do romance, seja na contraposição entre a imensidão do sertão com as veredas como no próprio significado da palavra vereda, uma palavra equívoca, que tanto pode significar um lugar aprazível como um lugar infernal.

Leonardo Almeida (2009) vai se apoiar na *tabula smaradigma*, para notar que no fragmento “Ouro e prata que Diadorim aparecia ali” (ROSA, 2009, p. 405) se configura a distribuição entre o masculino e o feminino que se faz da seguinte forma: “(...) masculino: o sol, ouro, o fogo, o ar, o rei, o espírito de enxofre; feminino: a luz, a prata, a terra, a água, a rainha, o espírito de mercúrio” (BRANDÃO, citado em ALMEIDA,



2009). Ouro associado ao princípio masculino e ao espírito de enxofre; a prata ao princípio feminino e ao espírito de mercúrio.

Para Almeida, estes símbolos heráldicos consubstanciam a “união dos contrários”, mas indo um pouco além, Maria Cristina Machado (2003, p. 66-67) já denunciava esta ambiguidade ao trazer os vários significados do nome Diadorim, seja como Diabo (Diá), seja como Deus (Déa); ou ainda Dia, em suas conotações de tempo, luz, brilho (de ouro). Assim, o nome Diadorim traz a possibilidade de se seguir tanto o bem quanto o mal; demonstrando a ambivalência das proposições.

Na tentativa de visualizar o processo pelo qual o real, o fictício joga com o imaginário nessas diversas leituras, é interessante notar que Loyolla apresenta a pedra ametista, como um elemento que ajuda a elucidar o comportamento ambíguo de Diadorim, que às vezes é dócil e às vezes é seco, pronto para matar e vingar. Esta pedra corresponde na astrologia ao planeta Vênus que faz duas aparições nas duas extremidades do dia, sendo por isso conhecido como estrela da manhã e estrela da tarde, o que faz dele um símbolo de morte e renascimento. “Como deusa da tarde, sob a influência da lua, favorece o amor e a volúpia — uma divindade do prazer; como deusa da manhã, em virtude de seu parentesco com o sol, preside os atos de guerra e massacre. Assim em Diadorim, ora suas qualidades guerreiras se impõem, ora ela se permite ao prazer” (LOYOLLA, 2009, p. 6).

Essa dualidade estrela da manhã e estrela da tarde parece ser uma das grandes coincidências entre esta interpretação proposta por Loyolla e o comentário efetuado por Schollhamer (ROCHA, 1999, p. 118), para quem, Gotlib Frege tem uma grande influência na teoria de Iser:

(...) os significados são distinguíveis da referência, pois diferentes signos podem se referir aos mesmos objetos, como é o caso das duas frases para se referir ao planeta “Venus”. Para se explicar a diferença cognitiva entre as duas frases, é necessário considerar o conteúdo dos signos e não eles próprios através de uma explicação não metalinguística das sentenças. Sentido é um conteúdo cognitivo suplementar ao objeto, assim, estrela da manhã e estrela da tarde falam do mesmo objeto e dividem o mesmo conteúdo semântico, portanto elas tem o mesmo objeto (referente), por via sentidos diferentes. (FREGE, 1978, p. 112)

Assim, Marta Costa evidencia que a interrogação constante de Riobaldo de onde estaria o bem e onde estaria o mal, exige do leitor, uma volta constante às origens dos fatos e das coisas e a constante verificação de que os limites entre um e outro são extremamente imprecisos e fluidos (COSTA, 1977, p. 243).



Toda essa ambiguidade acarreta numa dificuldade que Riobaldo sente em não possuir, como observamos através das interpretações analisadas, nenhuma certeza sobre nada. Ele incorpora a dúvida ao mundo dos valores e, com ela, a reflexividade da consciência, fazendo que em *Grande sertão: veredas*, segundo Sonia Andrade, a palavra tenha uma “plurivalência de significados. “Ela não pretende absolutamente chegar a uma compreensão definitiva da realidade pela qual indaga com insistência” (ANDRADE, 1982, p. 7).

A MULTIPLICIDADE INTERPRETATIVA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Starling (2009) faz um convite à imaginação do possível ou, usando os termos do próprio Guimarães Rosa, um esforço para extrair no horizonte do real “o que aqui se quer tirar: o leite que a vaca não prometeu” (ROSA, 2009, p. 312), elaborando a hipótese de que *Grande sertão: veredas* pode ser entendido, entre muitas outras possibilidades, como a surda tentativa de iluminar uma visão do Brasil e convertê-la em palavras, por meio da contemplação espantada de um mundo arcaico, longínquo, fechado sobre si mesmo, supostamente imóvel e mítico — o sertão.

A afirmação categórica do jagunço Riobaldo Tatarana, logo no início de sua narrativa em *Grande sertão* mostra claramente a ligação do inferno com um sertão seco, árido e paupérrimo, onde graça a doença, a fome, a ignorância, o misticismo e a violência:

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. (ROSA, 2009, p. 67)

Dessa forma, o sertão de Guimarães assume a imagem de um inferno, que por sua vez, também é multidimensional, pois, não é somente um lugar marcado pelo abandono, pela instabilidade e pela desordem, pois ele também está dentro do homem. A dimensão interna do sertão dentro da gente, para Leonardo Almeida (2009), se apresenta muito mais como um possível modo de construção da personalidade de Riobaldo, ou seja, a maneira pela qual a psique do jagunço é engendrada. A metáfora poética do “grande sertão”, assim como a psique, é recortada por incontáveis “veredas”. Essa imagem poética do “grande sertão” acaba por ultrapassar a imagem de uma região geográfica e delimitada, para adquirir características humanas. O sertão, em sua imaginação, seria simultaneamente psíquico (alma) e físico (mundo).



Starling propõe ainda uma outra dimensão para o sertão que é o vazio, pois ao concordar com “Sertão: estes seus vazios” (ROSA, 2009, p. 36), que trazia, segundo ela, a reflexão de Riobaldo a respeito do vazio da experiência nacional brasileira, afirma:

(...) falta alguma coisa nessa geografia imaginada que é a nação, existe algo lá que ainda não está terminado. Uma espécie de paisagem original em duplicada, o Sertão é, nesse caso, uma imagem espacial e simbólica inquietantemente vazia, de contornos e tonalidades previamente demarcados por leituras antagônicas: em uma delas, a mais conhecida, Sertão representa a força primitiva de uma região ainda em trânsito entre natureza e cultura, dominada pela resistência ao moderno e imersa na tradição; em outra imagem, o sinal se inverte e o Sertão preserva algo da gênese da nação produzindo, se não um gesto, um lugar fundador na cena imaginária da nacionalidade — uma espécie de começo histórico marcado não mais pela chegada do português e pela ocupação do litoral, mas pela conquista de sua própria e interminável vastidão interior. (STARLING, 2009, p. 4)

Assim, uma lógica de determinações fixas não consegue jamais penetrar nesse mundo em ebulição permanente, o que faz Marçolla apresentar o conceito de “porosidade poética” (MARÇOLLA, 2009, p. 6) que pressupõe a permeabilidade e o trânsito entre níveis ordinários e extra-ordinários de realidade através da imaginação, dos vazios e do indeterminado, indicando a pluralidade de níveis sob os quais a narrativa de Riobaldo pode ser lida tornando o sertão multidimensional (nas incontáveis dimensões do real) frente a um universo ordinário (cartesiano).

Para Marçolla (2009, p. 6), Guimarães Rosa chega a negar a dicotomia conhecimento científico x conhecimento do senso comum, o que de certa forma vai de encontro à proposta de Iser de que a ficção e a realidade não são um par de opostos, pois a ficção diz algo que os sistemas excluem e não pode ser vista como um simples contraposto da realidade, pois ela comunica algo sobre a realidade.

Antonio Candido (1983) também aborda o caráter multidimensional constitutivo de *Grande sertão* apontando três elementos estruturais que compoariam a obra: a terra (ligada ao espaço, ao meio físico, à natureza – e também cenário das apresentações do “fantástico”), o homem (agente que atua na natureza) e a luta (resultado do conflito entre os homens que se situam no espaço físico). Segundo Márcia Morais (citada em MARÇOLLA, 2009) a leitura de Candido aponta para a paráfrase da estrutura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha – no que se refere ao poder recíproco da terra e do homem. Entretanto, se há uma tese que aproxima as duas obras, uma



antítese as separa: enquanto homem, terra e luta (problema) são tratados de modo lógico e sucessivo em *Os sertões*; em *Grande sertão* estes se apresentam entrelaçados e expressam um caráter dual, ambíguo e complexo, que se traduz em um movimento dinâmico entre as suas múltiplas esferas, tornado uno e coerente pela habilidade poética de Rosa.

Assim vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. A soberania do romancista, colocado na sua posição-chave, a partir da qual são possíveis todos os desenvolvimentos virtuais, nos faz passar livremente duma esfera à outra. A coerência do livro vem da reunião de ambas, fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo. (CANDIDO, 1983, p. 305-306)

Para Benedito Nunes (citado em MARÇOLLA, 2009, p. 6) o discurso poético de *Grande sertão* está ligado à elevação metafísica, sendo impregnado de tradições heterodoxas como o hermetismo, concepções gnóstico-cabalísticas e alquímicas que, por sua vez, estariam misturadas com referências a livros taoístas, bramânicos, induístas e budistas (relacionadas à teosofia).

Esta dimensão metafísica podem ser verificadas nas próprias palavras de Guimarães Rosa, que em sua histórica entrevista a Günter Lorenz, fala da profundidade da alma e da eternidade:

Em outras palavras: Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. (...). Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. (ROSA, citado em COUTINHO, 1983, p. 72)

Essa "metafísica" do sertão roseano permite Loyolla (2009, p. 8) afirmar que o *Grande sertão* poderia ser lido, desse modo, como um constante fluxo de idéias organizadas por um homem a respeito do mundo que o cerca. Importante notar que, se há um "metafísica", um exercício especulativo por parte de Riobaldo, por mais instáveis que sejam suas conclusões, há de haver um método empregado nesse esforço.

Toda esta multiplicidade remete ao perspectivismo, que Gilvan Fogel, num ensaio sobre o perspectivismo de Nietzsche, expõe da seguinte forma:



Afinal, qual o ser, a essência da mesa, da laranja? (...). Atrás das coisas? Além delas? (...). Bem, se a essência de uma coisa está “atrás” ou “além” dela, então a coisa não é mais coisa! Eu corto a laranja, desfaço-a em gomos e não encontro o seu dentro, o seu mais profundo. (FOGEL, 2003, p. 18-19)

O que Fogel questiona é que ao se rachar uma mesa, encontra-se serragem, madeira, pedaço de mesa, tudo que já não é mais mesa, ou seja, encontra-se somente superfície: onde é que está a essência, o miolo, o caroço profundo da mesa? O ser das coisas está na sua aparência, no seu modo de ser possível. No exemplo da laranja, para um botânico, ela é seu nome científico; para o sitiante, sua sobrevivência; para os garotos, pode ser uma bola de futebol ou uma arma, se arremessada. A verdade é que a laranja não é tão tranquilamente laranja, não é tão uniforme, e sua identificação depende da perspectiva do observador.

Outro aspecto constante nas várias leituras de *Grande sertão* está numa incessante comparação do homem com a natureza, que aparece desde a forma genérica: “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2009, p. 435) até nas personagens, como é o caso de Diadorim que muitas vezes é confundida com o vento, a neblina, o rio, as pedras, as flores e os animais (principalmente aves): “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da Natureza” (p. 33).

Dentro ainda, desta aproximação com a natureza, o “verde” de “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (ROSA, 2009, p. 405) que para Loyolla (2009), como veremos, será uma das pistas deixadas por Guimarães Rosa sobre a feminilidade de Diadorim; para Machado é o verde mutável, da cor da “água de todos os rios” (MACHADO, 2003, p. 60), o que inclui o próprio Riobaldo:

A freqüência em que se dá a referência a elementos aquáticos: rio, lagoa, chuva, neblina, mar, orvalho, e a seus complementos: peixe, sapo, sede, o sol, em si mesma não seria suficientemente significativa se não compusesse, em termos qualificativos, uma rede de significações que aprofunda, paradigmaticamente, os termos temporais, cinéticos, amorosos e religiosos e míticos da narração de Riobaldo. (COSTA, 1977, p. 235)

Essa referência a elementos aquáticos pode ser estendida à relação entre a personagem Diadorim e a imagem das aves que é para Loyolla (2009, p. 6) de suma importância, pois para Riobaldo o fato de pensar ou ver um pássaro é lembrar ou fazer aparecer o outro, e cita como exemplo o trecho em que seu companheiro,



desaparecido em combate, reaparece após vários dias. “Demorei bom estado, sozinho, em beira d’água, escutei o fife dum pássaro: sabiá ou saci. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim” (ROSA, 2009, p. 330).

Seguindo o seu raciocínio Loyolla chega a vislumbrar a possibilidade de uma interpretação incomum para o nome Diadorim: “(...) o seu nome poderia ser entendido como uma possível corruptela do termo andorinha (andorim, conforme o léxico riobaldiano)” (LOYOLLA, 2009, p. 6). Essa passagem traz claramente as inúmeras possibilidades de leitura, pois Loyolla a partir de um mesmo gatilho “fictício” imagina Diadorim como uma andorinha ao invés de diabo; deus; dar; dia em suas conotações de tempo, luz, brilho; dor, etc. (MACHADO, 2003, p. 69).

Esta antropomorfização do sertão parece ser um objetivo da ficção de Guimarães Rosa, uma vez, que em um dos momentos de sua entrevista concedida a Günther Lorenz, afirma: “Riobaldo é o sertão feito homem. (...) melhor, é apenas o Brasil” (ROSA, citado em COUTINHO, 1983, p. 96).

Além dos assuntos trabalhados até agora, existem infinitas outras leituras, entre elas, algumas que tivemos a oportunidade de verificar e que utilizam outras abordagens, tais como o trabalho de Susana Moreira de Lima, que trabalha a velhice e espiritualidade como fio condutor de sua investigação, focando (imaginando) a figura do velho narrador e sua relação com o saber e com o narrar; pois para ela: “O protagonista é, sobretudo, uma personagem que pensa e o tema ‘pensamento’ é que se encontra sempre presente na obra de Guimarães Rosa” (LIMA, 2009, ênfase no original).

Walnice Nogueira Galvão apresenta Guimarães Rosa como um escritor que estaria “ficcionalizando” o sertão como um universo medieval, da mesma maneira que a história, a antropologia e a sociologia tendiam a fazer, seguindo uma tradição da literatura oral e dos romances de cordel, sendo que o próprio imaginário popular dos sertanejos estaria enviesado por esta “medievalidade”.

João Lopes, por sua vez, traz uma crítica política à Guimarães Rosa, que segundo ele, nunca foi muito receptivo à racionalidade cartesiana, iluminista e científica, e que, ao ser empurrado por um contexto brasileiro em que as temáticas da modernização do país e do desenvolvimento do interior se tornaram preponderantes, não podia deixar de ficcionalizar esses tópicos da história nacional, e o faz através de uma reação de suspeita e cautela a toda esta dinâmica otimista, se perguntando se seria possível o império da legalidade sem fraudes e particularismos, e se a violência no campo e na cidade seria contida.



CONCLUSÃO

A título de conclusão deste ensaio, mas não da leitura do romance *Grande sertão: veredas*, uma vez que, conforme pudemos observar a partir das interpretações apresentadas, a obra possui uma infinidade de lacunas e negatividades a serem preenchidos pela imaginação; podemos afirmar que a partir das reflexões realizadas, notamos que o romance de Guimarães Rosa propicia ao leitor novas experiências, dentre as quais, uma que é bastante evidente que é a da consciência sobre a infinitude do ser.

Esta infinitude pode ser notada, logo no início do romance: "Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade" (ROSA, 2009, p. 3). Assim, uma vez que "Sertão: é dentro da gente" (p. 435), o ser também não tem fechos, é constituído por grandes distâncias, é um lugar sem lei, ou seja: "O sertão está em toda a parte" (p. 4).

A infinitude encenada pelo ser (tão) humano de Guimarães Rosa traz consigo toda uma indeterminação, sem respostas prontas, que não visa a impor pensamentos, mas sim a propô-los ao leitor, e ao mesmo tempo faz a sua intervenção no mundo, convida o leitor a também fazê-lo, pois como pudemos observar na multiplicidade de leituras, o romance só vai adquirir um determinado sentido a partir da participação do leitor.

Essa infinitude, que é tão bem apresentada por Jorge Luiz Borges, que em *Dom Quixote*, de Pierre Meinar, imagina um poeta francês que se propõe escrever o *Quixote*: não parafraseá-lo ou comentá-lo, mas escrevê-lo. Segundo Borges, o projeto foi concluído com êxito, e submete à apreciação do leitor um trecho do livro, na versão de Ménard, confrontando-o com o trecho correspondente, na versão de Cervantes, e tomando o cuidado de dizer que a primeira versão é "quase infinitamente mais rica" que a de Cervantes (ROUANET, 1987, p. 225).

Assim, é importante verificar a impossibilidade de tornar determinada toda a imprevisibilidade que integra esse processo, pois como existe um sem-número de interações possíveis, delineadas pela experiência de leitura e de mundo de cada um dos leitores, elas vão gerar múltiplas e imprevisíveis reações, ou seja, pois no evento de cada leitura o "não-dado" ou o indeterminado vai se tornar "determinado" pela imaginação do leitor.

O romance de Guimarães Rosa traz um complexo papel para o leitor, graças a uma desordem intencional, à contradição e aos paradoxos, levando-o a um processo de negação dialética dos pressupostos esses herdados da tradição realista. Pode-se dizer que nestes "sertões" conforme Antonio Candido, "há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto" (CANDIDO, 1978, p. 121), ou ainda que: "A narração de Riobaldo, a cada



leitura, renova-se e enriquece-se. E assim como as águas de um rio, leva o analista a uma travessia constante nunca deixando prever em que ponto da outra margem conseguirá chegar” (COSTA, 1977, p. 256).

Mas *Grande sertão* não possibilita somente esta multiplicidade de (re) leituras, pois ele nos dá a oportunidade de trabalhar com aquilo que Iser (citado em ROCHA, 1999, p. 221) chama de ficcionalidade – coexistência ou simultaneidade de elementos mutuamente excludentes – ou como Oscar Wilde indica: “(...) uma verdade na arte é uma afirmação cujo oposto também é verdadeiro” (WILDE, citado em ROCHA, 1999, p. 216).

Guimarães Rosa mostra com a coexistência de elementos mutuamente excludentes que a lógica dicotômica não deve ser vista como a única alternativa para apreensão do real, conforme pudemos observar no item 3.1, e que é altamente esclarecedora na tensão constante que aproxima e afasta elementos contraditórios e aparentemente incompatíveis que aparece no fragmento: “Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses” (ROSA, 2009, p. 9).

Sob essa perspectiva teórica, o leitor é convidado a rever alguns aspectos e reelaborar idéias, tais como o rompimento com visões dicotômicas como bom e ruim, feio e belo, uma vez que apresenta os tais atributos numa mesma pessoa: o sertão de Guimarães tanto pode ser local físico em Minas Gerais como a imagem de um ser (tão) existencial.

Enfim, pode-se afirmar que *Grande sertão: veredas* evita os aspectos ontológicos do sertão, privilegiando a indeterminação, mostrando a incrível aderência da teoria de Iser ao romance rosiano, pois, em literatura, a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, que por possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais, ou seja, é da natureza humana e sua multiplicidade de padrões culturais possibilitar formação ilimitada e contínua do ser humano e, portanto da leitura (e interpretação).

Enfim, o texto de Guimarães Rosa convida o leitor para uma experiência, para uma profunda reflexão existencial sobre a vida, onde, se “Viver é perigoso, então interpretar é preciso”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. *Diadorim: o pacto como emblema trágico do corpo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/01.htm>>. Acesso em: 5 mai. 2009.



ANDRADE, S. M. V. *O universo épico-trágico do Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética da UFMG, 1982.

BALDER, D. *El narrador dislocado y desplumado: Los deseos de riobaldo en grande sertão: veredas*. Disponível em: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/balder.htm>>. Acesso em: 3 ago. 2009.

BARROS, L. O. C. *Derradeira Gesta, Lampião e Nazareno: Guerreando no Sertão*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

CANDIDO, A. *Sagarana*. In: COUTINHO, E. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 70-96.

COSTA, M. M. Claráguas ou a simbologia do elemento aquático em Grande sertão: veredas. *Revista Estudos Brasileiros*, v. 3, n. 4, Curitiba, 1977, p. 225-254.

DINIZ, D. C. B. *A figura da elipse no Grande sertão: veredas*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

FACÓ, R. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

FREGE, G. *Sobre sentido e a referência*. São Paulo: Cultrix, 1978.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996b.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v. 2. São Paulo: 34, 1999.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

LIMA, S. M. *Dupla face, velhice e espiritualidade no avesso da criação em grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/consultassimposios.asp?id>>. Acesso em: 3 ago. 2009.

LOYOLLA, D. N. Diadorim: estrela da manhã, estrela da tarde. *Primeras jornadas de literaturas en lenguas extranjerias*, Buenos Aires, 1997, p. 1-10.

_____. *Diadorim, pássaro, ente da natureza*. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/indiceanais.htm>. Acesso em: 27 jul. 2009.

LOPES, J. M. *Zé Bebelo ou a modernidade na periferia*. Disponível em: <<http://lai.fuberlin.de/disziplinen/braslianistik/veranstaltungen/symposium>>. Acesso em: 28 jul. 2009.

MACHADO, M. C. M. *As táticas de guerra dos cangaceiros*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

MARÇOLLA, B. A. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: Ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas*. Disponível em:



<<http://www.scribd.com/doc/9010503/Entre-Guimaraes-Rosa-e-Riobaldo-a-porosidade-poetica-Bernardo-Marcolla>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

MELLO, F. P. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A girafa, 2005.

PEREIRA, H. C. *Viver é muito perigoso: o Grande Sertão reimaginado*. Disponível em: <www.rubedo.psc.br>. Acesso em: 27 jul. 2009.

ROCHA, J. C. C. (Org.). *Teorias da ficção: indagações obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

RIOS, P. *Grande sertão: sinuosa travessia*. Disponível em: <<http://www.bing.com/search?q=RIOS%2C+Peron.+Grande+Sert%C3%A3o%3A+sinuosa+travessia&src=IE-SearchBox>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

ROUANET, S. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STARLING, H. M. M. *Imagens do Brasil: Diadorim*. Disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem12.html>>. Acesso em: 27 jul. 2009.



INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA E IMAGENS SIMBÓLICAS EM ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA ESTRADA¹

Giancarla Bombonato²

RESUMO: O estudo aqui empreendido, com base nas acepções alguns críticos, como Cassirer, Chartier, Durand e Bachelard, objetiva compreender que a literatura é capaz de captar sensações e fornecer imagens da sociedade, por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas por um historiador. Dessa forma, as representações literárias registram os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos histórico-sociais diferentes. Os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada evidenciam que o tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto, por isso, além da temática social, há a presença de aspectos relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: Interpretação literária. Imaginário. Imaginação simbólica.

ABSTRACT: The present study, based on the contributions of a few critics, such as Cassirer, Chartier, Durand and Bachelard, has the objective of understanding that literature is able to catch sensations and offer images of the society, sometimes not admitted by it or not perceptive on the traditional documental sources used by a historiographer. Thus, the literary representations register the symbols of plurality, the signals that distinguish different social and historical worlds. The shorts stories by Arriete Vilela and Berta Lucía Estrada Estrada show that the theme does not restrict the literary interpretation to only one aspect. Therefore, besides the social thematic there is the presence of aspects related to symbols, to the imaginary and to the symbolic imagination.

KEYWORDS: Literary interpretation. Imaginary. Symbolic imagination.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2013 e aceito em 03 de junho de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE).

² Mestranda do Curso de Letras da UNIOESTE.
E-mail: gica.bombonato@ibest.com.br



INTRODUÇÃO

O homem plasma em estruturas imagéticas o mundo que o circunda com sua atividade simbólica. Assim, ele cria e faz novos e inusitados mundos em suas experiências. Logo, a criação do mito, da religião, da arte, da história e da linguagem como meio de expressão e representação são todos símbolos que o realizam como ser humano e é ele que engendra esses mundos ao criar condições de atribuir significados baseados em suas experiências, dentro de uma estrutura social e cultural no qual esses universos representacionais encontram um espaço simbólico de existência.

Nesse sentido, afirmar que o ser humano possui a capacidade da expressão linguística significa dizer que ele tem e é constituído, também, de linguagem, ou seja, ela é inata ao ser humano que, com sua capacidade racional e subjetiva, aprende a lidar com ela de diversas formas para mais bem constituir seu universo representacional. Desse modo, só o símbolo tem a capacidade de indicar, representar, remeter às concretudes físicas ou aos planos abstratos, exprimindo-os em um espaço de representação, não só por meio de palavras, mas também pelas ideias e valores, haja vista que a linguagem simbólica é inseparável da imaginação criadora.

A linguagem, por essência, é metafórica e pode descrever o que quiser, a questão é o valor que se quer dar à forma da descrição. Ela pode ser, num contexto específico, ter um sentido conotativo e outro denotativo, dessa maneira, o homem vale-se das formas de descrição simbólica. O simbolismo, como descrição linguística, não é só uma relação natural entre o ser e o não-ser, é uma relação de identidade, é a manifestação do ser, é o desvelamento do ser.

Conforme assinala Cassirer (1994), o homem vive numa busca incansável daquilo que, por si só, nunca chegará a compreender, pois o seu espírito está vinculado à função signíca. Sendo assim, somente uma filosofia das formas simbólicas poderia elaborar uma ideia unitária de homem. É preciso que fique claro o conceito de forma simbólica utilizado por Cassirer, que a considera como toda energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual do significado estaria vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente.

As considerações acima expostas corroboram com a ideia de que as representações literárias auxiliam na compreensão da realidade, por meio da memória, a qual sempre é filtrada pela subjetividade de alguém, num tempo e espaço específico. Nesse sentido, busca-se mostrar como as narrativas curtas provocam a elevação da alma e têm um efeito de totalidade. Os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada evidenciam que a opção por um tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto, por isso, além da temática social, há a presença de aspectos relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica.



INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA E IMAGENS SIMBÓLICAS

A obra ficcional se alimenta do mundo real no qual se insere, ela reflete, interpenetra e influencia ideias. A ficção literária é concebida e produzida em um contexto cultural e, nessa medida, atende a certas necessidades de representação do mundo que são articuladas e atreladas aos rituais e aos símbolos da prática social ou aos conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial.

Dessa maneira, a literatura é capaz de captar sensações e fornecer imagens da sociedade, por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas por um historiador. Sendo assim, as representações literárias registram os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos histórico-sociais diferentes. Por esse motivo, a literatura como meio de conhecer, explorar, aproximar-se do outro assume um papel importante. Nesse sentido, a literatura tem-se mostrado fecunda, também, no tocante às questões da posição da mulher e suas representações neste mundo que, até pouco tempo, não lhe oferecia espaços de atuação.

Conforme afirma Chartier (1990), em relação às práticas e às representações literárias, elas pressupõem usos e funções diferenciais dos mesmos objetos, além de possibilitar leituras plurais de indivíduos, grupos e sociedade, isso tudo sobre os mesmos fenômenos e os mais variados argumentos. Esse autor considera que o conceito de representação permite designar realidades essenciais, ou seja, as representações coletivas incorporam, nos indivíduos, as classificações e organizam os esquemas de percepção e avaliação, a partir dos quais se orientam o julgamento e a ação. Ademais, tal conceito também permite designar as formas de exibição do ser social ou do poder político, pela imagem, pelo rito, pela estilização da vida, por signos e pela arte.

As imagens apresentam, substituem ou reapresentam as situações de interação entre os indivíduos. Representar, então, tem o caráter de anunciar, pôr-se no lugar de, trabalhar com a verossimilhança, o que permite a identificação e reconhecimento do representante com o representado.

O discurso literário também se preocupa com a verossimilhança, pois a ficção é uma forma de captar o real, forma na qual os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador. O discurso ficcional, então, seria uma quase história, não precisa comprovar nada ou se submeter a testes, mas guarda relações partilhadas com a História.

Rajagopalan alega que é por meio da representação que se afirmam e reivindicam, com frequência, novas identidades. Em *A construção de identidades e a política de representação*, o autor vê a identidade como "um construto (...) como algo em constante processo de (re)construção" (RAJAGOPALAN, 2002, p. 77). Logo, a identidade não pode ser vista como algo pronto ou estático, porque está baseada na



mobilidade devido à constante (re)construção à qual está submetida. Para o estudioso, “a questão da política de representação adquire suma importância, pois é através da representação que novas identidades são constantemente afirmadas e reivindicadas” (p. 86); portanto, com as reflexões desse autor, entendemos que as escolhas políticas e éticas, no decorrer da história, são feitas para atender aos interesses de uma classe dominante. Dessa maneira, produzir textos representa produzir propostas de significação com efeitos de sentidos que não são permanentes ou estáveis, pois o sentido efetiva-se no ato do processamento pelo seu leitor/ouvinte, que pode fazer parte de contextos socioculturais diversos. Isso significa que toda a capacidade do homem de lidar com o mundo e de difundir conhecimentos provém de seus interesses e de sua habilidade de organizar a experiência cognitivamente.

As palavras, expressões e proposições mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, defende Pêcheux (1983). Portanto, os sentidos de um texto não são transparentes, não estão “prontos” para serem lidos; ao contrário, só podem ser entendidos na rede discursiva, no entrelaçamento de vozes que remetem a outros discursos.

Nas narrativas aqui enfocadas, para que se possa interpretar as imagens poéticas e os símbolos nelas existentes, faz-se necessário identificar e interpretar o imaginário. Segundo Durand, é a imaginação que organiza e mede o tempo, móbiliza o tempo em mitos e lendas históricas e vem, pela periodicidade, consolar a fuga do tempo. Em *As Estruturas antropológicas do imaginário*, esse autor afirma que “o princípio constitutivo da imaginação é o de representar, figurar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte” (DURAND, 2001, p. 45). Assim, por meio de suas teorias, ele defende que o imaginário possibilita ao homem lidar com as angústias ocasionadas pela passagem do tempo e pela consciência da mortalidade.

Para Durand, o imaginário é a essência que mantém o homem na esperança contra o objetivo final que é a morte. Ele se utiliza de elementos culturais da história, mitologias, etnologia, linguística, psicologia, psicanálise, literatura, dentre outras da atuação cultural humana para estudar o imaginário na literatura, pois, segundo o estudioso, o símbolo é “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 2001, p. 12). O autor afirma que “o símbolo é como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é, também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1998, p. 11). Na apresentação ficcional das narrativas de Vilela (2011) e Estrada (2008), as escritoras configuram situações em que muitos objetos tornam-se símbolos para os personagens e adquirem significados diferentes, que variam de acordo com o contexto, além de fazerem parte das impressões subjetivas de cada personagem.

Filósofos, cientistas, artistas, religiosos, matemáticos dão vida às suas teorias por meio da arte de criar. Logo, refletir sobre isso implica entender as relações homem *versus* mundo, pois o ser humano cria símbolos a todo instante para se



comunicar, como marcas, logotipos, modas, modos de agir, que acabam por se transformar em símbolos. Como estudioso do simbolismo imaginário da história humana, Gilbert Durand considera que:

(...) a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indirecta quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade. (DURAND, 1998, p. 7)

De acordo com Centeno, “o mais importante nos símbolos é a sua natureza coletiva” (CENTENO, s/d, p. 43). Para ele, os símbolos, tal como os sonhos, são produtos naturais, mas não aparecem só nos sonhos, ou seja, podem aparecer em diversas manifestações psíquicas: há pensamentos e sentimentos simbólicos; atuações e situações simbólicas.

Jung (2000) reafirma essa ideia quando expõe que os símbolos provêm de representações coletivas, de formas primordiais, como os arquétipos, e têm a sua raiz no inconsciente. Neste, coexistem o passado, o presente e o futuro, portanto, há atemporalidade e não espacialidade, nuns e noutros.

Como o texto literário, geralmente, transcende a realidade natural, manifestam-se, na literatura, a imagem e o símbolo, que dão ao ser humano a possibilidade de sonhar, devanear, mesclando realidade e fantasia, imergir num mundo de sensibilidade.

Para Cassirer (1972), deve-se partir da natureza e do significado da metáfora, quando se quer compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e linguístico e, por outro, sua diferença. Ítalo Calvino (1994) reforça essa aceção quando considera que a batalha da literatura consiste precisamente no esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se. Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1994), percebemos que a literatura não tem a função de encerrar uma discussão ou propor significados fixos e inertes, pois, assim como a linguagem está sempre em transformação devido às mudanças ocorridas na sociedade e à passagem do tempo, a literatura também adquire significados diferentes para cada leitor, porque as impressões subjetivas são ativadas quando uma pessoa entra em contato com um texto literário.

A partir das aceções de Coleridge, entende-se que a imaginação é mais original e criativa que a fantasia e se desdobra em primária e secundária. Da primária origina a representação, a imagem; e a secundária é como um eco da primária, coexistindo sempre com a vontade consciente, e difere-se pela atuação, pois “dissolve,



dilui, dissipa, a fim de recriar; ou então, quando esse processo se torna impossível, luta ainda, em todas as circunstâncias, para realizar e unificar. É essencialmente vital, mesmo quando os objetos são fixos e inertes” (COLERIDGE, 1987, p. 201). Entendemos que, a partir do imaginário, os personagens construídos por Vilela (2011) e Estrada (2008) dão significados diferentes a vários objetos, os quais, como símbolos, acompanham a trajetória desses personagens e têm a função de atuar com auxiliares no processo de reestruturação do presente e de projeção das ações futuras.

Para Bachelard, a imaginação não é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 1989a, p. 18). Por sua vez, Durand afirma que o imaginário é o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado pelo *homo sapiens*” (DURAND, 1998, p. 18); para o autor, “todo pensamento humano é uma re-presentação, isto é, passa por articulações simbólicas” (p. 40-41).

Em se tratando do *corpus* deste estudo, como são narrativas curtas, é cabível destacar a comparação entre conto e poema feita por Poe (1976), o qual propõe que o efeito de elevação da alma, comum no poema, deve ser algo intrínseco ao processo de criação do conto na medida em que o contista deve fazer uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão narrativa, as quais são consideradas por ele como os elementos necessários à produção do conto. A provocação da elevação da alma, como traço característico do relato curto, é algo efêmero ao leitor. Logo, para Poe (1976), o contista deve planejar qual efeito intenciona motivar no receptor para que incidentes no ato de leitura possam ser evitados.

Dessa maneira, os contos breves são os mais propensos a estimular no leitor a exaltação da alma. Para Poe, as narrativas curtas requerem uma leitura que dura de meia a uma ou duas horas, podendo ser lidas de uma só vez, ao contrário do romance, que extrapola essa extensão. Por esse motivo, um conto requer pausas de leitura que, segundo esse autor, “modificam, anulam ou neutralizam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 1976, p. 2). O conto, por ser breve, destaca o autor, mantém a alma do leitor sob o controle do escritor, possibilitando que este produza, em plenitude, as suas intenções e impedindo que influências externas obstruam a leitura e minimizem a unidade de efeito da narrativa.

O conto *Texto 1*, da segunda parte do livro *Grande baú: a infância*, é um exemplo de como uma narrativa curta pode alcançar esse efeito de totalidade. O texto é uma narrativa em primeira pessoa, com apelos à memória, que se constrói pelo olhar de uma jovem narradora/protagonista. Esta observa a avó distraída, interiorizada, que é apresentada ao leitor como uma mulher um tanto enigmática no sentido de que a neta desconhece as causas do comportamento introspectivo e indiferente da avó, pois “interiorizada, muito; a única realidade a lhe importar é a da sua alma” (VILELA, 2011, p. 60). Avó e neta são distantes uma da outra. “Da avó às cinzas vão os meus olhos de menina: encantada mostro-me, tão, mas a avó perceber não percebe. Não me percebe nunca” (p. 61). E esse distanciamento entre os personagens também é construído na



relação entre narrador e leitor: este não é avisado, diretamente, do acontecimento significativo que norteia o enredo, precisa fazer inferências para compreender a motivação para o que acontece e é narrado.

O leitor é informado pela narradora que, quando criança, a avó e o pai foram abandonados pela mãe; "(...) ao marido e a ela, largou-os Mariquinha, deixando-os naquele descampado sem fim" (VILELA, 2011, p. 61). A partir de então, surge uma expectativa de exposição dos fatos do passado que podem justificar o comportamento da avó e ajudar a neta a aproximar-se dela, no entanto, isso não se confirma e o relato volta-se para a angústia da narradora que passa a imaginar como era a vida da avó. "Penso em como gostaria de entrar no retorno da avó. Clandestina e silenciosa" (p. 63).

A narrativa, a partir desse momento, acentua a ótica de um desajustamento psicológico e social da avó motivado pela inconstância e frustração da vida e dificuldade de estabelecer relações pessoais plenas. O auge da narrativa acontece quando a narradora-personagem conta que a avó, aos doze, treze anos, desiludida com a vida e com o comportamento do pai, o qual passou a beber depois de ser deixado pela mulher, resolve fugir de casa e nunca mais voltar, situação que gera angústia e sofrimento.

Do alpendre, pela janela, ouviu o rressonar do pai. Conhecer não conhecia de sentimentos, uma quase menina era ainda, porém muito sofreu naquele momento: ela também o estava abandonando. E a si mesma. Não sabia, mas deixava-se ali para sempre. (VILELA, 2011, p. 62)

Ao final da narrativa, a narradora/protagonista encerra o relato sem anunciar o que fará. Ela apenas divaga em seus pensamentos e reflexões, pensando em como era a vida da avó e que gostaria de conhecer os pais dela e viver momentos vivenciados pela avó. O final do conto fica suspenso, pois a jovem neta apenas deixa clara a vontade que tem de aproximar-se da avó, mas não se sabe se isso se concretiza. "E, sobretudo, dizer-lhe da boniteza daqueles olhos: estranheza revelando-se num verde de folha de pintangueira" (VILELA, 2011, p. 63).

O conto não segue uma estrutura marcada por um único acontecimento significativo sobre o qual se desenrolam todas as ações subsequentes e as pistas dadas ao leitor não são suficientes para que o leitor capte o real desfecho da história. Que atitude tomou a narradora/protagonista diante das atitudes indiferentes da avó, depois de rememorar o passado frustrante dela? Com poucos personagens, o conto de Vilela tem um caráter enigmático no final da narrativa, o que impede uma adequação do texto à estrutura fixa de início, meio e fim definidos.



Situação semelhante é verificada no conto *Rien que pour toi*, (ESTRADA, 2008, p. 201-208). A frase que dá início ao conto: "(...) cada vez que penso en tí, aunque lo hago muy de vez en cuando, una sonrisa me ilumina el rostro y los ojos se me cierran buscando tu imagen en algún cajón de mi memoria" (p. 201) indica uma duplicidade quanto ao destinatário da mensagem: o leitor do conto ou um personagem com quem a narradora pode estar estabelecendo um diálogo? Essa introdução da narrativa já contraria a perspectiva de uma apresentação inicial daqueles que fazem parte das ações da história, suas características e funções no enredo. Isso já permite supor que a linearidade narrativa cederá espaço para uma forma menos convencional de desenvolver a trama. A suposição se confirma, pois o leitor se depara com um texto que assume a feição de um conto-carta que pode ser lido tanto como se fosse uma narrativa sobre uma experiência compartilhada por dois personagens como também como um registro para outra pessoa que participou, com o autor do texto, de vivências em um dado momento da vida, só que, nesse caso, o destinatário não tem nome nem há precisão do tempo (data) em que o relato foi elaborado.

Inicialmente, não há um tema que pode acomodar as expectativas do leitor no desenrolar dos fatos. A temática dessa narrativa é apreendida ao longo do processo de leitura num trabalho de associação do relato da narradora com as metáforas sobre a condição existencial dos protagonistas. No conto, não há um acontecimento significativo expresso claramente que norteia um conflito ou tensão narrativa, como propunham Matthews (1997) e Cortázar (1993), nem ação que possa movimentar o enredo, conforme sugeria a perspectiva de Poe (1976). A narradora, em primeira pessoa, participante da história contada, registra, por meio de um olhar subjetivo e de uma linguagem poética, suas vivências com um homem com quem manteve um relacionamento afetivo. Não é raro que o ato de narrar nesse conto também tome forma de um relato construído por meio do fluxo da consciência e, por isso, a descontinuidade de pensamento que norteia o desdobramento do texto.

Mantendo esses traços narrativos, os dois personagens (uma mulher jovem, narradora/protagonista, e um homem, de 43 anos) têm sua trajetória de vida apresentada pela narradora por meio de metáforas, como na frase: "El deseo era como una ola que cubría mi cuerpo y mis sentidos"³ (ESTRADA, 2008, p. 203)⁴. Suas histórias são entrelaçadas pelo desejo sexual de ambos. Ela é uma jovem cheia de vida, solteira, que vive sempre querendo que tudo aconteça rapidamente, e ele é um homem maduro, casado, que vê nela a possibilidade de reviver um grande amor. "Tú contemplabas como

³ Todos os trechos apresentados em notas, neste artigo, foram livremente traduzidos pela autora deste trabalho.

⁴ "O desejo era como uma onda que cobria meu corpo e meus sentidos."



la llama crecía, sin hacer nada para apagar el fuego. Al contrario, lo avivabas. ¡Y de qué forma! Luego, no sé cuando, me besaste”⁵ (p. 204).

Para a narradora-protagonista, o tempo em que os dois permaneceram juntos foi mais do que ela poderia imaginar. Logo no início do envolvimento entre eles, o homem não agia impulsivamente como muitos da idade dela. Ele era muito cauteloso e isso a encantava. “Tus manos no me tocaban, pero tus ojos me acariciaban allí donde nadie lo había hecho, ni siquiera yo misma. Supongo que tenías miedo de ir muy rápido, a lo mejor pensabas que yo saldría corriendo”⁶ (ESTRADA, 2008, p. 203). Os dois eram diferentes por causa da idade, mas tinham o mesmo desejo que os impulsionava a ficarem juntos. Ela reconhece que ele a ajudou a crescer, a ser uma pessoa melhor. “Todo lo que había imaginado, se quedaba corto ante el amante que yo descubría. Me amaste como no había sido nunca amada, ni como nadie lo volvería a hacer. Ese mito de los amantes jóvenes no me lo creo”⁷ (p. 205).

O motivo da desilusão da narradora não é perceptível durante a narrativa, o que sugere, segundo a perspectiva de Piglia (1994), uma segunda história dentro da história narrada e a adoção de uma técnica de escritura em que o subentendido imprime um desdobramento para a narrativa. Há apenas um parágrafo, já no final do conto, que permite reconhecer o porquê do caráter melancólico assumido pela narradora.

Mi problema es que nunca imaginé un futuro contigo. Eso fue lo que en verdad nos separó. (...). Era joven y tenía unas ganas infinitas de viajar y de estudiar. Y tú seguías casado, tu mujer aún no se había ido. Lo haría después, sin decir nada. Y ni siquiera entonces yo supe reaccionar, hubiese podido pedirte que volviésemos, pero no lo hice. Lo que no sé es si tú hubieses aceptado.⁸ (ESTRADA, 2008, p. 207)

O conto encerra-se com a despedida e o desfecho da carta pela narradora, que assina como Viviana. Não há o reencontro dos dois amantes, mas também não há a certeza de que eles nunca mais se veriam. “Me queda el recuerdo de tu amor y la certeza de haber sido profundamente amada. (...). No te digo hasta luego,

⁵ “Tu contemplavas como a chama crescia, sem fazer nada para apagar o fogo. Ao contrário, aviva-o. E de que forma! Logo, não sei quando, me beijaste.”

⁶ “Tuas mãos não me tocavam, mas teus olhos me acariciavam ali onde ninguém o havia feito, nem sequer eu mesma. Suponho que tinha medo de ir muito rápido, talvez pensavas que eu sairia correndo.”

⁷ “Tudo o que havia imaginado ficava pequeno diante do amante que eu descobria. Me amaste como não havia sido nunca amada, nem como ninguém voltaria a fazê-lo. Esse mito dos amantes jovens eu não acredito.”

⁸ “Meu problema é que nunca imaginei um futuro contigo. Isso foi o que na verdade nos separou. (...). Era jovem e tinha uma vontade infinita de viajar e estudar. E tu seguias casado, tua mulher ainda não havia ido embora. Faria-o logo depois, sem dizer nada. E nem sequer então eu soube reagir, poderia ter pedido que voltássemos, mas não o fiz. O que não sei é que se tu terias aceitado.”



no te digo adiós, te digo hasta más allá de esta vida. Con el amor de mis veinte años”⁹ (ESTRADA, 2008, p. 208).

Texto 1, da segunda parte do livro *Grande baú: a infância, e Rien que pour toi*, assim como outras narrativas de Vilela e Estrada, sinalizam a dificuldade de pensar a literatura à luz da estrutura enrijecida formulada por algumas propostas de teorização do conto e ainda o risco de uma leitura que priorize o engavetamento da forma artística dos contos a uma perspectiva teórica que seja insuficiente ou lacunar para propiciar uma compreensão apurada da forma de narrar ajustada ao gênero do conto.

Percebe-se, então, que, numa sociedade baseada no recorte individual e nos problemas de ordem particular e fragmentária, a preferência por tais temas é explícita no conto contemporâneo, o sujeito aqui focado não é mais do centro – como observa Linda Hutcheon (1995) – mas o das margens, seja de ordem sexual, étnica, econômica ou social. Encontrar, por exemplo, um protagonista num conto sem nem sequer um nome, que não consegue ultrapassar seus obstáculos ou resolver seus problemas, é muito comum nos contos com que o leitor se depara atualmente. A coletividade foi substituída pelas pequenas preocupações individuais. Esse personagem anônimo dentro da ficção contemporânea também foi observado por Fredric Jameson (1994) como marca presente e muito representativa. Em *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, o autor dá preferência a personagens carentes de identificação, apresentando, muitas vezes, histórias de seres (a maioria sem nome ou qualquer outro traço que o individualize), que representam tipos genéricos, modelos de ação e comportamento, em vez de personalidades cuja intimidade e psicologia são vasculhadas pelo escritor. Nas narrativas de Vilela (2011) e Estrada (2008), muitos personagens principais passam por complicações e conflitos na trajetória dos acontecimentos criados ficcionalmente, mas nem sempre conseguem superar as dificuldades e os problemas e, ao invés de superarem os obstáculos, continuam a viver naquela situação de desequilíbrio. Os textos dessas autoras configuram situações muito próximas da realidade, pois muitos protagonistas simbolizam a incapacidade que tem o ser humano de resolver todos os seus problemas.

No conto *Anjo perdido*, narrado em terceira pessoa, há três personagens sem nome, que protagonizam uma situação que se repete com frequência na sociedade. O texto apresenta um homem muito deprimido, desiludido e sem esperanças, que sofre por ter sido abandonado pela mulher, que o trocou por um caixeiro viajante, o qual depois a largou. O homem ficou sozinho com a filha ainda bebezinha e a menina sofria pela falta da mãe e por ver o pai tão triste. A mãe era “uma farpa no seu coração. Fora-se quando ela era ainda um bebezinho. Deixara-a e ao pai por um caixeiro viajante (...). Ela, a menina, na verdade nunca tivera um pensamento que condenasse a mãe, sobre quem o pai às vezes resmungava recordações” (VILELA, 2011, p. 174).

⁹ “Fica a lembrança de teu amor e a certeza de ter sido profundamente amada. (...). Não te digo até logo, não te digo adeus, te digo até mais além desta vida. Com o amor de meus vinte anos.”



O pai se isolou do mundo e também tomou a mesma atitude em relação à menina, pois ela “não frequentava escola, não tinha amiguinhos, nunca fora a uma festinha de aniversário. Tinha onze anos e era uma garota de corpo crescido (...) seu conhecimento restringia-se a uma única realidade: a alma do pai” (VILELA, 2011, p. 173). Desse modo, esse personagem, configurado na imagem do pai, atua de forma egoísta e possessiva, porque ter a filha ao seu lado e sob seu domínio simbolizava ter o controle sobre alguém, o que ele não conseguiu fazer em relação à mulher que o abandonou. Além disso, o fato de ter sido abandonado representava uma frustração e, para superá-la, o personagem faz com a filha o que a esposa fez com ele: abandona-a.

Na situação inicial, imagina-se que é um texto que narra as amarguras de um homem preso às próprias recordações da mulher que o abandonou, mas o texto surpreende ao evidenciar o abuso sexual do pai para com a filha de onze anos. Como os dois viviam isolados e não participavam de atividades e da vida social, a menina somente tinha o pai como referência e, para ela, tudo que o pai fazia estava certo e ela, ingênua, não via maldade nas atitudes do pai. “Nos momentos de profunda tristeza do pai, ao vestir-se com o melhor vestido para dançar diante dele, a menina dispensava a calcinha. E dançava feito ave intuitiva. Anjo perdido entre o céu e o inferno, movia-se com a graça de uma sensualidade que despontava” (VILELA, 2011, p. 174). As imagens e metáforas desse trecho representam as contradições construídas nessa narrativa, haja vista que a imagem de um pai, construída socialmente, é a de um protetor que defende os filhos e causa-lhes felicidade, situação que não ocorre na relação ficcional entre pai e filha, pois ele aproveita-se dela para tentar aliviar as próprias frustrações. A protagonista é representada por uma ave intuitiva, visto que, no momento em que dança para o pai, ela deixa-se levar por pensamentos autônomos que depois desaparecem quando para de dançar. Essa configuração da personagem está associada ao desejo humano de livrar-se de suas restrições físicas e poder escapar da gravidade para atingir o nível dos anjos. Em contrapartida, a personagem não consegue alcançar essa condição de anjo, porque é retratada como um “anjo perdido”, ou seja, não tem a capacidade de caracterizar-se como um ser especial, repleto de compreensão e sabedoria, porque ela está corrompida pelo pai. Assim, ela não evolui, não chega à perfeição. Desse modo, a personagem é simbolizada como um anjo que, por não ser uma referência de espiritualidade, oscila entre o céu e o inferno, visto que o “céu” é um símbolo de transcendência, de poder, de sacralidade, onde nenhum mortal é capaz de alcançar, apenas os anjos, e o “inferno”, em contraste à luz celeste, simboliza as trevas, a privação da vida e a desventura absoluta da existência humana.

Um dia, o pai a deixou diante do velho casarão que os dois costumavam frequentar e “então aquilo virou a casa da menina. Dançava agora para homens desencantados, pervertidos, derrotados, que, como o pai, só tiveram na alma sóis nevoentos” (VILELA, 2011, p. 175). O velho casarão simboliza a própria protagonista, porque o que acontecia dentro da casa, acontecia dentro dela mesma, ou seja, as frustrações e as derrotas dos homens para os quais ela dançava eram suas também. Esse ambiente simboliza os assuntos emocionais não terminados, relacionados



com sua família, com sua infância, retratados pelo pai e pela mãe. O fato de a casa ser velha pode simbolizar a necessidade da protagonista de atualizar o seu modo de pensar, visto que não tinha mais o pai ao seu lado. Sua vida não é marcada pela felicidade e por realizações. Ela passa a ser comparada ao sol, mas não o que é fonte de luz, calor e vida, haja vista que ela passa a conviver com homens retratados por "sóis nevoentos", ou seja, que não são símbolo de grandeza, poder, majestade e soberania, mas de destruição e devastação.

A situação tratada no conto denuncia um fato cotidiano: o abandono de menores. A menina não foi orientada e, para se sustentar, passou a viver da prostituição, fazendo apenas o que sabia fazer.

Quando ela estava com 31 anos, fica sabendo da morte do pai, o que a faz reviver duas farpas de sua vida: primeiro, o comportamento do pai, pois ela "chorou sobre aquele rosto enrugado, sofrido, marcerado. Rezou por sua alma e lhe pediu, silenciosamente, que levasse consigo os tormentos delirantes da vida que ele mesmo havia escolhido para ela" (VILELA, 2011, p. 175); e, depois, a presença da mãe, que a ignorou, na hora do enterro do pai. "Homens, paixões, presentes, noites de embriaguez, insanos prazeres, volúpia, canções e beijos, nada, absolutamente nada seria mais importante do que um abraço de tardio afeto daquela mulher que poderia redimir os naufrágios do seu coração" (p. 175). A morte, mesmo simbolizando o fim da vida, adquire um significado diferente para a personagem, porque essa morte a faz reviver situações passadas. Nesse processo de rememoração, a imagem da mãe é evocada e a protagonista entende o quanto precisava do afeto da mãe, representado pela esperança de um abraço, gesto que representa o sentido da troca de afeto e carinho.

O texto não tem propriamente um desfecho, pois a menina, agora adulta, não resolve e não supera seus conflitos, apenas retorna a sua rotina. "E então, sem mais remorsos ou dores ou esperanças, ela retornou à cotidiana realidade e se foi fragmentando em saudade e tristeza nos braços de homens derrotados que jamais a amariam como o pai amou aquela ausente e estranha mulher..." (VILELA, 2011, p. 176). A protagonista, assim como fez o pai quando criou um mundo particular no velho casarão, cria outro mundo para conseguir conviver com a própria realidade, a qual é e continuará sendo configurada por meio da angústia, visto que ela não consegue superar os traumas de infância, quais sejam: as angústias decorrentes do fato de ter sido abandonada, primeiro, pela mãe e, depois, pelo pai.

O homem não vive num universo meramente físico de fatos concretos, mas se percebe no meio de suas emoções imaginárias, suas ilusões, fantasias e sonhos. O homem cercou-se de formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos, e não pode mais ver algo, exceto por intervenção do meio artificial, do símbolo. Pode-se dizer que se tornou um animal *symbolicum*, que vive em um universo simbólico, como diz Cassirer (1994). A escrita de Vilela (2011) e Estrada (2008) revela uma construção ficcional por meio de um discurso que retrata o universo simbólico dos personagens, os quais atribuem significados a objetos, a situações, além de criarem



mundos para conseguir superar conflitos ou, pelo menos, afastar-se deles, já que alguns personagens não saem da situação de desequilíbrio pela qual são configurados.

O simbólico, em Cassirer (1994), é qualquer objeto de constitutivo, que avança, por meio de todas as disciplinas, para essa realidade que é o símbolo, como forma *a priori* do espírito humano, sendo que ele acompanha e atinge tudo que o homem faz. Na escrita de Vilela (2011) e Estrada (2008), o simbólico revela-se nas ações dos personagens, haja vista que há a presença de muitos símbolos que adquirem significados em cada contexto narrado.

É fundamental que, nesse instante, faça-se uma distinção entre o real e o possível, ou seja, entre o real e o ideal. Um símbolo não tem existência real, não participa do mundo físico; na verdade, ele tem um sentido, representa algo. No homem primitivo, essas duas esferas eram confundidas, porque os antigos viam os símbolos como algo dotado de poderes mágicos ou físicos, como criar um mito para explicar certos fenômenos; com a instalação do progresso, a cultura, mais clarificada, distinguiu o símbolo, ficando, também, mais explícita a distinção entre realidade e possibilidade. Na visão cassiriana, as formas simbólicas culturais podem ser apontadas como sendo “órgão da realidade” ou configurações dirigidas ao ser. As autoras deste estudo se valem desse conhecimento e estruturam suas narrativas, configurando personagens que atribuem significados a objetos diversos, os quais se tornam símbolos que são construídos a partir das próprias experiências dos personagens.

A filosofia da cultura apresenta o símbolo ao mesmo tempo incoercível e original, pois a função simbólica corresponde às aspirações mais profundas do homem, que, inquieto, tem uma vida cheia de anseios e nunca está satisfeito, está sempre querendo ir além de seus limites, transcender-se, tentando ultrapassar suas próprias criações; essa é uma característica do ser humano e isso é inevitável. A representação desse aspecto da realidade humana na escrita de Vilela (2011) e Estrada (2008) dá-se pelo fato de que a trajetória dos personagens é construída a partir das inquietações e frustrações ficcionalmente configuradas, condição que impulsiona os personagens a superar seus limites ou continuar na situação de desequilíbrio.

O conto *Alegria resgatada* mostra uma personagem que consegue entender o próprio presente por meio das imagens que evocam o passado. A protagonista, que não possui nome – o que aponta para uma experiência que pode ser vivenciada por qualquer pessoa –, narra, em primeira pessoa, as imagens evocadas de suas lembranças de infância. “Ah, esses retornos à infância. Entretenimento e catarse” (VILELA, 2011, p. 190). É por meio da descarga emocional que a volta à infância provoca que a personagem purifica sua alma, num processo de limpeza, libertação, superação feliz e consciente. Ela se dá conta de como a imaginação é simbólica, pois “recria a infância, revisita-a com jeitos amenos, reinventa-lhe os atalhos com flores silvestres – enfim: descobre-lhe as boas surpresas” (p. 190). Da mesma maneira, a infância também é cheia de significados, “um tempo mágico, com certeza. Quando a gente pensa que já disse tudo, lembranças aparentemente insignificantes vêm à tona e exigem corpo, texto;



sobrevivem em nós durante décadas, até que, um dia, emergem vigorosas e cobram nitidez” (p. 190). Nessa construção discursiva, percebemos que a protagonista tem consciência do imaginário e do poder da memória. Pela configuração de suas observações, entendemos que o fato de termos memórias de longa duração, consolidadas, não nos faculta o acesso a elas sempre que desejado, já que mecanismos conscientes e inconscientes também atuam nesse processo. Além disso, nessa narrativa, podemos verificar como a complexidade dos sujeitos interfere no processo de rememoração, isso porque há de se considerar as ambiguidades e as subjetividades, contidas num sujeito, na (re)construção do que já foi vivido. As lembranças, então, tornam-se palavras, signos de comunicação, de transmissão e preservação de um passado vivido e reconstruído no presente, por meio da linguagem, elemento socializador do homem e suas histórias. Por meio das palavras, recompomos o passado, que incorpora também o sonho, a fantasia, o devaneio - o imaginário da cultura.

Ao contrário de um momento de nostalgia e tristeza, as rememorações trazem alegria à protagonista, são fatos passados que a ajudam a reestruturar e dar novo significado ao presente.

Hoje, entretanto, o meu retorno à infância não deve ser triste. Chegam-me lembranças de movimento e de cores em casa: minha mãe, caprichosa e habilidosa na máquina de costura, varava noites confeccionando fantasias e sacolinhas de filó que seriam vendidas na loja de meu pai. (VILELA, 2011, p. 191)

O momento recordado com maiores detalhes é o carnaval, principalmente o baile infantil que ocorria às cinco da tarde, o que confere lembranças especiais para a narradora. “Eu sentia grande prazer em jogar [serpentina], nas outras crianças, aqueles ‘pedacinhos coloridos de saudade’” (VILELA, 2011, p. 191, ênfase no original). Ela também se recorda do avô João Galego, pessoa que simbolizava ternura, orgulho e afeição, principalmente porque ele também participava desse baile; “(...) tocava clarinete na orquestra da Sociedade Santa Cecília. Então, nos bailes infantis de domingo e terça-feira, eu sentia um imenso orgulho do avô, talentoso artista” (p. 192).

Nesse processo de rememoração, ela percebe que alguns momentos simbolizam ensinamentos que somente são proporcionados pelas experiências de vida. “Num determinado momento, decidi que não iria gastar o meu lança-perfume assim inutilmente. Guardei-o na sacolinha. (...) constatei que o lança-perfume, sem o alegre clima do carnaval, não tinha nenhum sentido. (...). E aprendi que contentamento deve ser usufruído no momento mesmo em que acontece...” (VILELA, 2011, p. 192). Nessa narrativa, é configurada uma protagonista que está num processo de amadurecimento, por meio do universo simbólico construído a partir de suas memórias, de sua concepção sobre a vida. Entendemos que essa personagem percebe que a vida é um processo



contínuo de relacionamentos, portanto, há possivelmente mais possibilidades de definição de vida, uma vez que se pode conceituá-la a partir do sentido que se atribui ao ato de viver.

No final do conto, a protagonista entende que as lembranças não significam apenas tristezas, quando afirma que “não foi tão triste como sempre acreditei ter sido...” (VILELA, 2011, p. 192), ou seja, com o resgate do passado, ela consegue entender o seu presente. A literatura assume um papel catártico quando representa a vida. Nessa narrativa, ao entrar em contato com os problemas da protagonista, colocando-se no lugar dela, projetando nela seus próprios conflitos, o leitor consegue aliviar suas tensões, pelo menos enquanto está lendo. Vilela, nesse conto, constrói um universo simbólico e reflete sobre o fato de há vários tipos de conflitos. Dependendo da profundidade que um conflito apresenta, alguns processos catárticos serão suficientes para que se consiga purificar a alma por meio de uma descarga emocional; em outras ocasiões, quando não se consegue essa condição de purificação, permitir-se-á que outras formas de intervenção atuem de maneira mais eficaz. Nos contos já mencionados das duas autoras latino-americanas, também podemos perceber que a literatura tem a capacidade de reinterpretar o mundo, a partir de ações, gestos e palavras. A literatura, então, pode contribuir para a formação dos homens, indicando-lhes reflexões sobre a maneira de agir, sobre os desejos e os sentimentos.

CONCLUSÃO

O discurso literário é muito mais do que por no papel um discurso falado, porque vai além da fala, o que nele fica fixado, por vezes não o é pela fala. Os efeitos que provoca escapam do controle do discurso original de quem o escreveu e de quem o lê, mas advém do próprio texto. Pertencer à literatura significa, também, ter características distintas, haja vista que o texto literário não é simplesmente a transposição de um discurso para o papel, possui características próprias, que o distinguem de outros textos. Ao texto literário não cabem, então, receitas para interpretá-lo, nem padronização de perguntas ou de respostas. A linguagem é o que permite a comunicação com sua riqueza de palavras, sentidos e significados.

Nos contos mencionados e nas obras de Arriete Vilela (2011) e Berta Lucía Estrada Estrada (2008), há a presença de imagens e símbolos na configuração dos acontecimentos e na caracterização dos personagens, desse modo, percebemos que a escrita dessas autoras propõe uma reflexão sobre o imaginário, no sentido de discutir o fato de que o ser humano atribui significados e constrói seus próprios mundos com base nas experiências cotidianas. Essa situação contribui para que se reflita sobre a representação literária como um instrumento que auxilia a compreensão da realidade, por meio da memória evocada pelos símbolos que fazem parte da vida de uma pessoa.



REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil S.A., 1989.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CENTENO, J. K. *Literatura e alquimia: Ensaio*. Editorial Presença, [19--].
- CHARTIER, R. Formação social e hábitos: uma leitura de Norbert Elias. In: _____. *A história cultural*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990, p. 91-110.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ESTRADA, B. L. E. *Féminas o el dulce aroma de las feromonas*. Manizales, Colômbia: Blé, 2008.
- _____. *Voces del silencio*. Manizales, Colômbia: Blé, 2008.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução de Ana L. Gazoela. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MATTHEWS, B. La filosofía del cuento. In: PACHECO, C.; LINARES, L. (Orgs.). *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Avila, 1997, p. 59-67.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: Estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1983.
- POE, E. A. Review of twice told tales. In: MAY, C. *Short story theories*. 2. ed. Ohio: Ohio University, 1976, p. 45-52.
- RAJAGOPALAN, K. A Construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, L.; ORRICO, E. G. D. (Orgs.). *Linguagem, identidade e memória social – Novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002, p. 45-53.



SIMON, L. C. S. *Além do visível: Contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. Tese de doutorado em Literatura Comparada, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

VILELA, A. *Contos reunidos*. Maceió: Cepal, 2011.



NOS LABIRINTOS DE LEONARDI A BLANCHOT¹

Daniel de Oliveira Gomes²

RESUMO: Neste artigo, trabalho como Victor Leonardi oferece condições de abalo da velha interpretação metafísica do labirinto, e, nele, do mito do minotauro, tal como Borges o desconstrói em contos, e tal como Maurice Blanchot o faz com o mito das sereias, em *O livro por vir*. O livro de Victor Leonardi, chamado *Jazz em Jerusalém*, lida, frequentemente, com a metáfora do labirinto. Em muitos momentos, Leonardi e Blanchot recorrem a um gesto de escritura cuja convenção está em estabelecer uma função etopoiética que se fixa no conjecturar de antigas imagens míticas. Dentre estas imagens: as da sereia e do labirinto.

Palavras-chave: Leonardi. Blanchot. Minotauro. Sereias. Labirinto.

ABSTRACT: In the mazes of Leonardi to Blanchot: In this article, I investigate how Victor Leonardi offers shock conditions of the old metaphysical interpretation of the maze, and in it, the myth of the Minotaur, as Borges deconstructs it in tales, and as Maurice Blanchot makes it in the myth of the Sirens, in *The Book to Come*. Victor Leonardi's book, called *Jazz in Jerusalem*, often illustrates the metaphor of the labyrinth. In many excerpts, Leonardi and Blanchot uses this style of writing whose function is to establish an ethical and poetical symbolism that focuses on the conjecture of ancient mythical figures. Among these: the sirens and labyrinth.

Keywords: Leonardi. Blanchot. Minotaur. Sirens. Labyrinth.

¹ Artigo recebido em 04 de março de 2013 e aceito em 03 de junho de 2013.

² Doutor em Literatura pela UFSC. Professor de Teoria da Literatura do Curso de Mestrado em Letras da UNICENTRO.
E-mail: setepratas@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Victor Leonardi, em *Jazz em Jerusalém*, trabalha a metáfora do labirinto como sendo, em suma, o retardamento do centro. O labirinto é o espaço em que o próprio centro está em atraso, ou em retardo. Essa noção do centro por vir, e que apenas se apresenta como profecia, ou revelação de um instante não dado ainda, acusa a importância de se atinar não apenas para o conceito de descentralização, mas também o “estar-aquém” que Maurice Blanchot tanto designa em todo *O livro por vir*. Geralmente quando se fala em fuga do centro, ou deslocamento do centro, da essência, da verdade metafísica (em termos do niilismo que se marca esta concepção de centro, desde os anos sessenta, no pós-estruturalismo) pensamos logo de imediato na desconstrução como leitura derridiana, mas, aqui, focaremos em Blanchot. (Queremos dizer que não entraremos em Jacques Derrida). Aqui, pontuaremos a metáfora, ou imagem, deste retardamento do centro - tanto em Blanchot como em Leonardi - evidenciando o modo com o qual ambos buscam uma acepção ética e estética, fugindo de qualquer pretensão universalista ao investigar translações míticas. Podemos dizer que, em muitos momentos, ambos recorrem a um gesto de escritura cuja convenção está em estabelecer uma função etopoiética que se fixa no conjecturar de antigas imagens míticas. Dentre estas imagens, eu destacaria para análise, as da sereia e do labirinto.

EMBOSCADAS MELÓDICAS

Os mitos do labirinto e do Minotauro vêm assinalar uma remota lenda, com referências já em Homero e Eurípedes, dentre outros, e como nos explica Gonçalo Vilas-Boas, em artigo especial sobre o mito: “(...) o labirinto e o minotauro fizeram parte integrante de um tipo de discurso negativo (...)” (VILAS-BOAS, 2003, p. 246)³. O discurso negativo do labirinto reside no fato do minotauro ter sido visto como uma demonização da representação humana, ou como símbolo de nosso lado bestial, nos explica Vilas-Boas. Daí algumas comparações medievais entre Teseu e Cristo, ambos representando esse lado luminoso, este “passo adiante” que combate a escuridão do labirinto. Porém, não é esta a concepção que nos apresenta Leonardi.

³ Disponível em:

<<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23355/2/gvilasboasminotauro000094763.pdf>>.





Figura 1: *Teseu arrastando o Minotauro do labirinto*. Medalhão de kylix ático em figura vermelha. Datado de 440-430 a. C. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/>>.

Pois bem, em um capítulo deste lúdico livro, o qual se intitulou *Labirintos da ética e da estética*, que é o qual nos deteremos aqui para comparar com fragmentos de *O livro por vir* de Blanchot, o labirinto é denominado como um espaço onde não apenas está o minotauro, mas onde também estão as sereias. Mais ainda, contrariamente ao mito antigo, o labirinto aparece como o lugar onde se dá um passo atrás. Ou seja, não é o espaço onde apenas o puro encantamento ou deslumbramento se ateve, a perdição humana no encantamento da moral, ou mesmo, o perigo da imaginação imoral, do minotauro (que o conto de Borges, *Astérion y su casa*, tão eruditamente denota em hibridismo mitológico, em paradoxos da monstruosidade). Como afirmou, uma vez, o professor Donald Leslie Shaw, da *University of Edinburgh*, em meio a uma tradicional análise do conto de Borges:

Pero luego ocurre algo nuevo: penetran otros seres en el laberinto. De pronto topamos con las palabra "mi redentor", palabras que no tienen que ver para nada con el mito clásico del monstruo cretense. Resulta que, al reconocer en Asterión al Minotauro, tuvimos la sensación (falaz) de haber dado con la solución del misterioso cuento. Pero no: luego tuvimos que enfrentarnos con el significado del laberinto. (SHAW, 2012, p. 723)⁴

⁴ Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_081.pdf>.



Este significado do Labirinto, em Borges (que é difícil de compreender a princípio, e o qual também vejo claramente em Leonardi) tem a ver com a consideração de um espaço melódico e intuitivo onde a sedução e o perigo estão concomitantemente unidos. A maravilha do canto, a ária que nos incentiva ao caminho errante (para pensar em Blanchot e Valéry também), porém nos incentiva igualmente à compleição do monstro, do contratempo devorador. Eis o símbolo ambivalente, ou a ambivalência do símbolo.

E uma das características do símbolo é a ambivalência! Daí o risco permanente que corre o viajante que procura o centro do labirinto. Cada encruzilhada é ambivalente por natureza: Qual o caminho que leva ao centro? E quais as veredas que conduzem ao beco sem saída, ou às garras do Minotauro? Como optar por esta ou aquela solução? A resposta não vem, quase nunca, da razão. Ou exclusivamente da razão. A intuição desempenha um papel fundamental nesse momento de decisão. (LEONARDI, 1999, p. 118)

Leonardi propõe que o viajante é o pensador que ouve sem medo a voz do abismo. Essa veemência que ressoa ao labirinto aponta o historiador envolvido monstruosamente com coisa real e ficção, pois viajar é pensar-entre. Ele assim defende uma historiografia que se constitua nômade, podemos dizer assim, que se “ache perdidamente” no labirinto borgeano, ou kafkiano.

As sereias representavam, na Grécia, os perigos da navegação e a própria morte. Se compararmos o trabalho criativo a uma viagem (viajar e pensar são, efetivamente, atos semelhantes), as sereias aparecem como emboscadas. O importante, no ensaio de Walter Benjamin, não é apenas a verificação de como Kafka venceu essas emboscadas, mas, principalmente, o fato de o mundo do labirinto kafkiano estar aí caracterizado como sendo muito mais antigo do que o dos mitos. Haveria, portanto, não apenas um domínio da História e um domínio do Mito, mas, também, um domínio do Labirinto? Ou Kafka apenas agiu como Ulisses, que teve de amarrar-se ao mastro de seu navio para não ceder à sedução da melodia dos cantos das sereias? (LEONARDI, 1999, p. 117)

Nisso, o minotauro e as sereias representam as emboscadas melódicas do *logos*. A sereia, por exemplo, tem a ver com a sedução do universo estético onde a mulher mitificada como uma metade-peixe não é de se assombrar, não provoca



necessariamente medo (tal como o Minotauro é, em Borges, uma metade-touro irrisoriamente atemorizante).

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. (BORGES, 2008, p. 3)

Astérion é, em Borges, um solitário prisioneiro no labirinto, não tem noção da dimensão do labirinto: tudo é labirinto, tudo é sua casa, sua linguagem. Ele mata aqueles que caem no labirinto para salvá-los, torná-los livres, pois a liberdade está na morte. A própria morte não é negativa, não representa perigo ou desespero. Apenas o pressentimento do perigo, o quase-abismo, é o que está em pauta, digamos. Acredito que assim como a imagem de minotauro em Borges (*Astérion y su casa*) e nos fragmentos de Leonardi tem a ver com postular uma região mista de perigo e deslumbramento. Assim também o é a metáfora da sereia em Blanchot, logo no capítulo inicial de *O livro por vir*.

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos que não passavam de cantos ainda por vir, conduziam o navegante àquele espaço onde o cantar começava de fato. (BLANCHOT, 2005, p. 1)

Em *O canto das Sereias*, notamos que o sentimento de “desespero”⁵ está associado ao deslumbramento. Blanchot aponta para o problema da distância do irreal, do maravilhoso onde os navegantes encantados pela música ouvida nos mares ancoram, ou antes ou depois do momento exato. Não há momento exato, afinal, apenas uma pulsão anacrônica. Quer dizer Blanchot que a sedução ou o perigo não seriam um lugar estático? Quer dizer que o labirinto não seria um lugar estático? Ainda não podemos responder a isto, o que configura mais um dos becos sem saída que enfrentamos. O que ocorre é o seguinte: para Blanchot, o canto é um movimento rumo

⁵ Desespero que como dizia Kierkegard, recordemos, aliás, é uma condição do ser e não um mero estado do ser.



ao canto, assim como podemos notar que caminhar no labirinto é um movimento rumo ao labirinto, em Borges. A música como o único lugar privado de música, aridez do silêncio, ruído, desaparecimento enigmático, onde o acontecimento está ainda por vir, experimentado como incrível “chamamento” do acontecimento, da presença, da viagem.



Figura 2: *Ulisses e as sereias*. Pintura em vaso grego em figura vermelha. Datado de 490 a. C. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/>>.

A REVERBERAÇÃO NIETZSCHIANA

Quando Ulisses era atraído pela doçura dos cantos das ilhas das Sereias, ele estava fascinado, porém caía em perigo e ao mesmo tempo não, pois sabemos que sua estratégia foi tapar os ouvidos da tripulação com cera e amarrar-se ao mastro. É, portanto, não apenas o perigo do mistério disforme dos seres mitologicamente assustadores, mas um perigo ambíguo o que está em causa. Blanchot explica que a palavra de ordem de Ulisses foi o silêncio, uma passagem anacrônica, o esquecimento. Ulisses esteve em um desespero “muito próximo do deslumbramento”.

Toda a ambiguidade vem da ambiguidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se. É verdade que Ulisses navegava realmente e, um dia, em certa data, encontrou o canto enigmático. Ele pode portanto dizer: agora, isto acontece agora. Mas o que aconteceu



agora? A presença de um canto que ainda estava por vir.
(BLANCHOT, 2005, p. 12)

Este intervalo entre o real e o imaginário, aberto no tempo, que fere o tempo do historiador comum, do filósofo investigativo, e que é por onde passa Ulisses amarrado em um mastro, vem a ser o mesmo intervalo o que é reivindicado por Victor Leonardi para todo historiador ou filósofo.

A metáfora da sereia como metade-peixe não seria assustadora, para ele, posto que os peixes, tal como o elemento aquático, são domínios simbólicos do próprio feminino, naturalmente, estando ambos, elemento feminino e elemento aquático, sob a mesma representação de "restauração cíclica", fonte da vida, nascimento, etc. Para Leonardi, de modo geral, o mito não está oposto ao *logos*. Eis o seu segredo. Ele recorda, para exemplificar isto de modo simples, da palavra "Jerusalém". Jerusalém é um nome próprio que não remete apenas a uma cidade em questão, mas a um mito atemporal. Ao se falar este nome se fala muitas outras coisas. Há algo de muito nietzschiano que reverbera em Leonardi. Se Nietzsche afirmava, em *A gaia ciência*, que conhecer significa apenas reduzir supersticiosamente as coisas ao âmbito do já-conhecido, ou seja, se ele aponta para o efeito tautológico que adéqua a noção de verdade a si mesma, está a dizer que devemos perder o medo de vislumbrar a verdade como mito. Nesse espírito, Leonardi lerá também algumas formas musicais como o jazz como um estilo fundamentalmente plural e *etopoiético*, onde a ética e estética acordam-se com mais facilidade que outros gêneros de música. Dirá: "(...) todo músico de jazz pertence ao reino da *gaia scienza*" (LEONARDI, 1999, p. 193). Claro que permanecer verificando pluralidades não passa de uma prática de generalização, reverberação nietzschiana, e várias generalizações como estas estão em *Jazz em Jerusalém*. Porém, certo modo, para além de uma crítica que Valéry e/ou Nietzsche já propunham sobre o belo, a estética, etc., uma crítica ao estado do belo como subordinado ao critério do bem, enfim, o que vejo Leonardi ensaiar é uma tentativa de desedificar, escrituralmente, a relação canônica e hierarquizante grega onde teríamos a equação: "*logos / virtude / arte*", ou seja, "verdade / o bem / o belo". Para Leonardi, temos que arremeter em defesa de um ensaio historiográfico que tenha a ver com o mito, com poesia, sustentando, assim, uma musicalidade como faculdade do *logos*.

O TEMPO E O LABIRINTO

Ele investiga vários mitos. Abala vários dogmatismos. O tempo é o inimigo simbólico com o qual lutamos para não envelhecermos, mas o próprio cristo medieval, lembrará Leonardi, era representado por *cronocrátos* - senhor de Cronos



(LEONARDI, 1999, p. 108). A atemporalidade ou anacronia como experiência labiríntica acaba por ser sua bandeira. Essa experiência é bem lembrada desde os hindus quando afirmam que o tempo não existe, bem como nas práticas exaustivas dos verdadeiros iogues que abandonam a ilusão do mundo em seus *ásanas*. Mas, talvez, não devemos renunciar ao tempo linear, aponta Leonardi, e sim vê-lo de modo labiríntico, aceitar a concomitância entre o tempo cíclico, o infinito, e o tempo histórico. “Mesmo agora que se sabe que o universo está em expansão, muita gente continua considerando-o como estático” (p. 387). Sua solução é interessante.

A caverna de Cronos é realmente profunda e labiríntica. O tempo continua sendo a questão filosófica mais instigante na vida de um historiador: os inventores não estão mais relacionados apenas com o futuro, e as tradições nem sempre são coisas mortas do passado! (LEONARDI, 1999, p. 109)

Isso se aproxima, uma vez mais, com as noções de Blanchot, acredito, em especial mais adiante de *O livro por vir*, quando este trata da “palavra profética”, pois o profeta é aquele que carrega uma relação não apenas com o futuro, mas concomitantemente com o passado, relação ambivalentemente anacrônica. Poderíamos nos perguntar até que ponto Leonardi está reivindicando ao historiador uma fala blanchotiana, no sentido profético, onde todo presente é retirado? Mais que isto, até que ponto a historiografia, aceitando a fusão *logos/mito*, abarcaria a possibilidade de fuga e nomadismo, uma desfixação no tempo, de uma voz como um grito no deserto blanchotiano? Ou seja, isto não implicaria, em si mesmo, no fim de qualquer historiografia possível?

Confio que Leonardi não reivindica o fim de uma historiografia, mas assim como Valéry conserva uma esperança na própria filosofia a partir de uma atitude *etopoiética*, Leonardi é igualmente esperançoso com relação à historiografia como sem fim. Ele almeja uma historiografia cujo discurso dê-se assim como a fala desértica em jogo, nos despertando ao mesmo tempo o desespero e o fascínio, a verdade e o mito. Leonardi não apenas trata de mitos como sereias e minotauros, tentando subverter suas essências simbólicas, digamos, ele oferece condições de uma convocação desse labirinto onde tais seres conviveriam. Se, como diz Blanchot, “a fala profética é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (BLANCHOT, 1999, p. 114), o pensador do tempo, para Leonardi, deve perder-se no espaço. Até que ponto ele consegue este exercício em sua própria escrita é onde poderíamos ancorar nossa alma crítica, observando se ele alcança ou não o que mesmo postula, ou seja, um vôo corajoso e melódico. Acredito que até certo ponto sim, mas que sua escrita sirva de modelo para uma historiografia ou um pensamento mais ambiciosamente temporal-investigativo não sei até onde se atém. Todo modo, ele atinge, ao meu ver, o que se propõe, um ensaio de



filosofia que, sem beirar um tom maquiavélico, como ele mesmo diz, deixa totalmente de ser moralista e vai rumo a um pensar melódico como “homem-voador”.

O HOMEM VOADOR

Será que Vitor Leonardi pode ser analisado como aquilo mesmo que ele descreve, como uma espécie de Ícaro? Muito inventivo e jazzístico, por assim compartilhar suas imagens.



Figura 3: *A queda de Ícaro* (1975), de Marc Chagall.⁶
Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/>>.

Em sua escrita, Leonardi “voa alto”, por vezes buscando tocar o sol, a luz, a verdade sublime, tal como no mito de Ícaro. Em seus fragmentos, chega a especular para as coisas que genuinamente significam - sons, emissões, etc. - que são consideradas oriundas de esferas de realidade distintas, desconhecidas. (Refere-se, especificamente, a sinais que vêm de galáxias distantes e estrelas longínquas, que captamos pela técnica de radioastronomia.) Tudo isto para defender uma “sintonização”

⁶ Óleo sobre tela (213 x 198 cm). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.



de uma historiografia filosófica para com relação a um discurso desconhecido, do qual captamos rastros.

Neste ponto, Leonardi designa um ardente jogo interpretativo, vai às galáxias para elucidar o que, para mim, também se assemelha muito à lógica subterrânea de *O livro por vir*. Não no modo com o qual procura fazer, mas antes propriamente no sentido nietzschiano, procurando fazer intuir que um pensamento sem palavras dar-se-ia, quem sabe, como mais intenso, fervente, do que o falado. Um pensamento sem palavras é um pensamento ardente, uma “linguagem do fogo” e, aqui penso em Blanchot, novamente, quando diz, em *La bestia de Lascaux, El último en hablar*, algo como: “(...) a efervescência de todo o porvir na queimadura do instante” (BLANCHOT, 1999, p. 34).

A compreensão obtida pelo pensamento sem palavras é uma forma de conhecimento-direito. Sua linguagem é uma linguagem do fogo, tão ardente quanto a das estrelas desconhecidas contactadas nos laboratórios de radioastronomia. Estudar essa linguagem ardente, ou linguagem do espírito, como pretendo fazer, é estabelecer uma relação entre a interrogação teórica e um terreno onde não há mais discursos. (LEONARDI, 1999, p. 106)

CONCLUSÃO

Leonardi não teme as sereias (entrega-se à sedução da poesia), assim digamos, pois rodeia um teorizar que se dá liricamente. Neste sentido é que o presente ensaio buscou operar um diálogo com a própria maneira com a qual Leonardi vai aquém e além, com a maneira que seu estilo se apresenta, beirando uma teoria poética. Não é a toa que cita Byron: “(...) a verdade não é mais estranha que a ficção” (LEONARDI, 1999, p.106), mesmo que apresente certa oscilação teimosa ao perguntar-se, metalinguisticamente, se seu livro pertence ao terreno do mito ou ao da filosofia...

Digamos que é pertencente ao encanto do labirinto, pois sempre registra mítica e ludicamente. Uma lírica teórica se propõe àquilo que Blanchot chamaria “fascínio”. Todavia, para ele, a poesia não pode estar em dissonância com a prosa, ao contrário, sentimento e razão devem constituir critérios mesclados para quem quer que produza sentido, coisa que Valéry já postulava, por certo, em seus ensaios sobre Da Vinci, dirigindo-se aos filósofos, mas que Leonardi parece não ler exatamente assim, em certos momentos.



Todo modo, para ele: "Fascinar é dominar por encantamento. É prender com feitiços, como a teoria prende, seduzindo e atraindo irresistivelmente todos aqueles que penetram os segredos de seus labirintos (...)" (LEONARDI, 1999, p. 114).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *Comunidad inconfesable*. Tradução de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 1999.

_____. *La bestia de Lascaux, El último em hablar*, Barcelona: Tecnos, 1999.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, J. L. *O Aleph*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

LEONARDI, V. *Jazz em Jerusalém: Inventividade e tradição na História cultural*. São Paulo: Nankin, 1999.

NIETZSCHE, F. *La gaya ciência*. Madrid: Libsa, 2000.

SHAW, D. L. A propósito de "La casa de Asterión" de Borges. In: AIH. *Actas IX*. Centro Cultural Cervantes, 1986, p. 721-724.

TOMÁS, L. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: EDUNESP, 2002.

VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: 34, 2006.

VILAS-BOAS, G. "O minotauro e os labirintos contemporâneos". In: AMARAL, A. L.; VILAS-BOAS, G. (Orgs.). *Caderno de literatura comparada 8/9: literatura e identidades*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarita Losa, 2003, p. 245-271.



ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DO TEXTO DE LEWIS CARROLL (1865) AO FILME DE LINDA WOOLVERTON E TIM BURTON (2010)¹

Kimberly Marjorie Geddes²

RESUMO: O presente artigo examina a transposição midiática do texto literário *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, ao filme *Alice in Wonderland* (2010), com roteiro de Linda Woolverton e direção de Tim Burton. A análise da revisitação contemporânea ao país das maravilhas fundamenta-se em conceitos de adaptação apresentados por Michel Foucault, Roland Barthes, Robert Stam e Linda Hutcheon, bem como em perspectivas críticas sobre relações dialógicas e transtextuais teorizadas por Mikhail Bakhtin e Gérard Genette, enfocando, principalmente, semelhanças e contrastes nos enredos e nas caracterizações dos personagens, sem pretender estabelecer juízos de valor sobre as mídias envolvidas no processo de adaptação.

Palavras-chave: Transposição midiática. Literatura. Cinema.

ABSTRACT: The present article examines the mediatic transposition of the literary text *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), by Lewis Carroll, to *Alice in Wonderland* (2010), with Linda Woolverton's script and Tim Burton's direction. The analysis of the contemporary return to Wonderland is based on concepts regarding adaptation presented by Michel Foucault, Roland Barthes, Robert Stam, and Linda Hutcheon, as well as critical stances regarding dialogic and transtextual relations theorized by Mikhail Bakhtin and Gérard Genette, focusing mainly on comparing and contrasting plots and characterizations, without aiming to establish any value judgments regarding the media involved in the adaptation process.

Keywords: Mediatic transposition. Literature. Cinema.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 02 de junho de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

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



INTRODUÇÃO

Na sociedade globalizada contemporânea verifica-se a presença ubiqüitária de adaptações cinematográficas, uma constatação comprovada tanto pelas estatísticas como por críticos literários. Linda Hutcheon, em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006), argumenta que no ano de 1992, as adaptações de textos literários somaram 85% dos prêmios do Oscar. Ela também aponta que naquele mesmo ano, as adaptações literárias foram responsáveis por 95% de todas as minisséries produzidas para a televisão e 70% de todos os filmes produzidos para a televisão que ganharam o prêmio Emmy. Já um levantamento do período, entre 1927 e 2000, demonstra que adaptações fílmicas de textos literários arrebatarem dois terços dos prêmios do Oscar.

A teórica apresenta algumas considerações que são fundamentais para a análise do processo de adaptação:

A maioria das teorias de adaptação pressupõe (...) que a história é o denominador comum (...). Ao adaptar, conforme o argumento da história, buscam-se “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: seus temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (HUTCHEON, 2006, p. 10, ênfase no original)³

Para o escopo deste trabalho, iremos nos focar em dois elementos principais da história: os personagens e os eventos do enredo que foram escolhidos por Linda Woolverton e Tim Burton em sua transposição midiática da história sobre Alice.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Alguns conceitos revisitados por críticos literários tiveram impacto no sentido de uma melhor aceitação e apreciação de adaptações para o cinema. Cristina Jeronimo e Ceila Maria Martins em seu artigo intitulado *A filologia, entendida como crítica textual e as acepções que norteiam o conceito de autoria* explicitam algumas maneiras através das quais estudiosos contribuíram para uma mudança do juízo crítico em relação

³ As citações da obra *A Theory of Adaptation* foram traduzidas diretamente do original pela autora deste artigo, pois a tradução para o português, *Uma teoria da adaptação* (2011), encontrava-se indisponível até na editora.



às adaptações. As autoras citam Michel Foucault, que desconstrói a categoria de autor, em sua obra *O que é um autor?*: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, citado em JERONIMO; MARTINS, 2012). Foucault faz uma relação entre a escrita e a morte ao demonstrar como epopeias transmitiam os feitos do herói em suas narrativas, tornando o herói “imortal”, e acrescenta:

Esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do autor. (FOUCAULT, 1992, p. 36-37)

A questão da autoria também é explicitada por Roland Barthes. Ele teorizou que na ausência de um “autor-Deus” que controlasse o significado de uma obra, o leitor teria a liberdade de adotar interpretações diversas, como podemos verificar na citação a seguir:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (...). O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antífrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu



devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p. 70)

Esse dialogismo nos remete a Mikhail Bakhtin que escrevia sobre a natureza dialógica de textos literários já em ensaios escritos entre 1934 e 1941, mas publicados somente em 1975 em Moscou. Quatro de seus ensaios foram traduzidos para o inglês por J. Michael Holquist e publicados na obra *The Dialogic Imagination* em 1981. Bakhtin afirma que o diálogo entre textos se processa em via de mão dupla, um conceito também apresentado por T.S. Eliot em seu ensaio *Tradition and the Individual Talent*, em que Eliot afirma que o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é direcionado pelo passado.

No passado, alguns críticos atribuíam um *status* de superioridade ao texto literário, devido à senioridade da literatura como forma de arte, como relata Robert Stam em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Neste ensaio, Stam enumera alguns preconceitos primordiais cometidos contra adaptações de romances ao cinema, dentre eles:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais) (...) e 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos). (STAM, 2006, p. 21)

Através das citações anteriores, podemos perceber como vários críticos dialogam entre si com relação ao processo de adaptação. Hutcheon, em sua obra *A Theory of Adaptation* (2006), por exemplo, também cita os preconceitos enumerados acima por Stam. E, Gérard Genette também se refere à forma como as adaptações estabelecem um diálogo de mão dupla entre hipotextos e hipertextos. Stam diz: “A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o ‘dialogismo’ de Bakhtin) e a teoria de ‘intertextualidade’ de Genette, similarmente enfatizam a interminável permutação de textualidades” (STAM, 2006, p. 21, ênfase no original). Nesse sentido, o conceito de fidelidade não mais constitui parâmetro para juízo crítico e o processo de adaptação possivelmente remonta ao momento em que os seres humanos começaram a contar histórias. Hutcheon cita Walter Benjamin como tendo um *insight* de que “a arte de contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (HUTCHEON, 2006, p. 2). Como comenta Stam:



A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita “território inter-individual” sugeriu a desvalorização da “originalidade” artística. Já as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes. (STAM, 2006, p. 23, ênfase no original)

Ademais, Stam elabora sobre a repetição de narrativas ao apontar a importância da desconstrução de Derrida, que também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”, demonstrando que “a crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação” (STAM, 2006, p. 4), pois o “original” sempre revela parentesco com uma obra anterior. Até mesmo alguns dos maiores escritores de todos os tempos não desdenhavam essa prática, como aponta Hutcheon:

(...) Shakespeare transferiu as histórias de sua cultura da página para o palco e tornou-as disponíveis para um público totalmente novo. Ésquilo e Racine e Goethe e da Ponte também recontaram histórias familiares em formatos novos. (HUTCHEON, 2006, p. 2)

Não podemos deixar de citar a forma como Barthes também estabeleceu um *status* igualitário entre os textos literários e os textos fílmicos, uma postura também defendida por Stam:

A nivelação provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funciona analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte. (STAM, 2006, p. 21-22, ênfase no original)

Hutcheon teoriza que deve haver algo particularmente atraente sobre adaptações *como adaptações*, devido a sua popularidade, como apontamos no início desta seção. Ela define a adaptação como um processo de repetição sem replicação, ou seja, repetição com variação (HUTCHEON, 2006, p. 173). Ademais, ela teoriza que parte do prazer de apreciar uma adaptação deve vir do conforto de ter o ritual representado ao mesmo tempo em que o receptor é surpreendido pela variação. Para ela: “O reconhecimento e a lembrança fazem parte do prazer (e risco) ao experimentar uma adaptação; a mudança também o faz” (p. 4). Hutcheon comenta que John Ellis, atualmente professor de artes midiáticas na Universidade de Londres e ex-produtor para



televisão, aponta para a natureza paradoxal desse desejo de persistência num mundo pós-Romântico e capitalista que valoriza novidade acima de tudo, para depois citá-lo: "(...) o processo de adaptação deve então ser visto como um investimento massivo (em termos financeiros e psíquicos) no desejo de repetir atos de consumo específicos dentro de uma forma de representação [neste caso, fílmica] que desencoraja tais atos de repetição" (p. 4-5). Nesse ensaio, investigaremos como esse processo de adaptação transforma o texto literário *Alice no país das maravilhas* (1865) no filme *Alice in Wonderland* (2010)⁴.

Se formos capazes como receptores de perceber o diálogo intertextual de mão dupla que ocorre entre um hipotexto e os hipertextos que o mesmo produz, conforme a acepção de Genette, poderemos verificar também que o diálogo é um processo contínuo, ou seja, sem fim. No filme *Alice* (2010), dentre outras, alusões são feitas ao filme *Uma história sem fim* (1984), talvez com o intuito de frisar o aspecto palimpsestoso que ocorre incessantemente entre obras artísticas. Podemos afirmar que um dos textos influenciados pelo texto-fonte *Alice no país das maravilhas* (1865) é o filme homônimo produzido pelos estúdios Disney para um público infantil em 1951. Esse filme, por sua vez, além do texto literário de Carroll, é um hipotexto utilizado por Burton e Woolverton. Embora Burton tenha comentado em entrevista para o *Daily Mail* no dia 20 de abril de 2010 que viu várias versões para a televisão e para o cinema da história de Alice, inclusive a adaptação fílmica de 1951, e que não tinha gostado de nenhuma delas (BOSHOF, 2010), há vários elementos palimpsestosos em sua versão de 2010. Por exemplo, a figura de Burton do lagarto azul à direita tem traços que remetem não somente à ilustração feita por Tenniel para a obra de Carroll à esquerda como ao lagarto criado para o filme animado produzido pelos estúdios Disney em 1951 ao centro (Fig. 1). O lagarto do filme de 1951 é uma imagem "clássica" na mente de crianças e adultos da época que, ao soprar a fumaça de um narguilé, forma figuras e letras que compõem a pergunta "Quem é você?" ("Who are you?"), frase retomada no filme de 2010. Nesse processo dialógico, o roteiro de Woolverton e o filme de Burton certamente servirão também de hipotextos, devido a sua maestria, para outras obras artísticas.



Figura 1: Lagartos palimpsestuosos.

Disponível em: <<http://www.alice-in-wonderland.net/pictures/caterpillar-pictures.html>> e <<http://yinlix.files.wordpress.com/2010/03/absolem.jpg>>.

⁴ Daqui em diante, adotaremos o nome *Alice* (2010) para o filme *Alice in Wonderland* (2010).



REVISITANDO O PAÍS DAS MARAVILHAS

Ambos os textos, *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice* (2010), compartilham dos seguintes personagens principais: Alice, o Coelho Branco, o Chapeleiro Maluco, a Rainha de Copas, o Valete de Copas e o Gato Risonho (Fig. 2), como ilustramos a seguir:

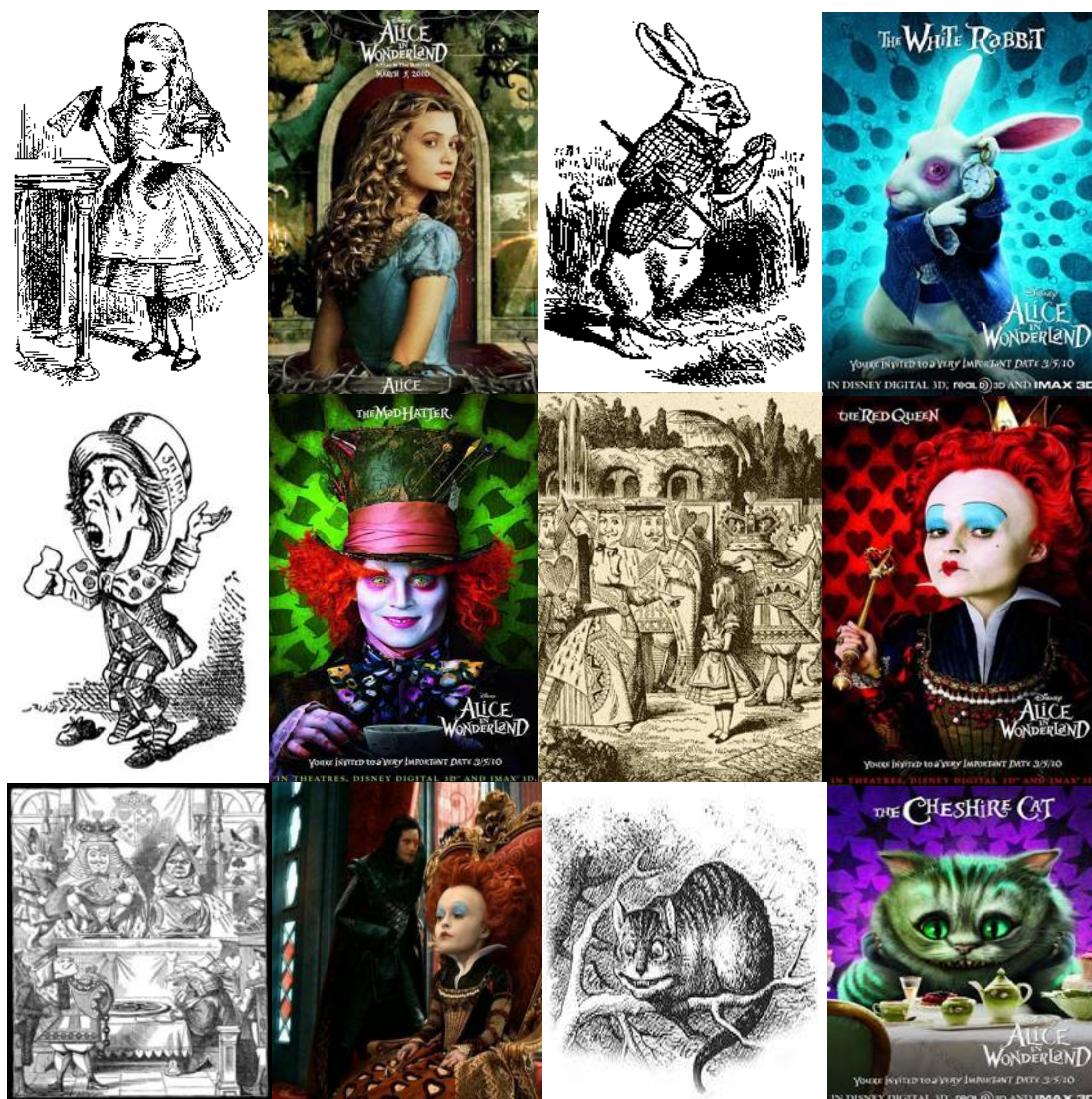


Figura 2: Caracterização dos personagens (Tenniel e Burton).
Disponível em: <www.etsy.com/listing/97588330/mature-fiction-knave-of-hearts-alice-infanpop.com> e
<<http://www.victorianweb.org/art/illustration/tenniel/index.html>>.



Também aparecem a Lebre de Março e o Arganaz, agora uma fêmea chamada Dorothy, essenciais para a representação da hora do chá. O Chapeleiro Maluco, que no filme de 2010 salva Alice várias vezes no desenrolar de suas aventuras, acaba escondendo-a em um bule de chá, quando Bayard, um personagem novo, é forçado a utilizar o seu faro de cão de caça para ajudar o Valete de Copas a encontrar Alice. O Chapeleiro Maluco consegue desencorajar Bayard de denunciá-la ao pronunciar o lema do movimento de resistência à Rainha de Copas "*Downal with Bloody Behg Hid*" ("Abaixo com a Cabeçuda Sangrenta"⁵) (WOOLVERTON, 2008, p. 32). Já no texto-fonte é o arganaz sonolento que é colocado no bule pelos outros participantes da hora do chá. Martin Gardner, em sua obra *The Annotated Alice: The Definitive Edition*, comenta que o arganaz estaria muito sonolento na hora do chá por ser um animal de hábitos noturnos, um fato que Carroll retratou em sua narrativa (GARDNER, 2000, p. 70). Outro fato interessante apontado por Gardner é que na época vitoriana algumas crianças escolhiam arganazes como animais de estimação, mantendo-os em bules forrados com grama ou palha (p. 77).

Woolverton e Burton também escolheram incluir em sua transposição de Alice alguns personagens da obra de Carroll *Alice através do espelho* (1872), entre eles os gêmeos Tweedledee e Tweedledum, ambos representados pelo rosto de Matt Lucas em uma caracterização que Burton revela ter sido influenciada pelo caráter assombroso das gêmeas Grady no filme *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick (Fig. 3). Burton acrescentou, em sua entrevista ao *Los Angeles Times*, no dia 10 de fevereiro de 2010, que se baseou "em qualquer tipo de gêmeos. Há sempre algo assustador sobre eles, de alguma forma. Ou pode haver" (BOUCHER, 2010).



Figura 3: Uma semelhança assombrosa? Disponível em: <<http://movies.about.com/od/aliceinwonderland/ig/Alice-in-Wonderland-Posters/aliceinwonderlandmadhatter.2FYk.htm>> e <thefilmstage.com/features/cannes-interview-rodney-ascher-on-stanley-kubrick-the-shining-and-his-documentary-room-237/>.

Mesmo antes dos gêmeos encontrarem Alice em Underland e acompanhá-la até a sua consulta com o lagarto azul, denominado no filme de 2010 como Absolem, há uma alusão a eles quando Alice encontra as gêmeas Fiona e Faith

⁵ Trecho traduzido pela autora deste artigo.



Chattaway (cujo sobrenome representa, bem ao estilo de Carroll, uma referência irônica à eloquência delas).

Para criar elementos de ação, o Bandersnatch e o Jabberwocky, personagens que apareceram na obra *Alice através do espelho* (1872), são incluídos na adaptação fílmica de *Alice* (2010). Dorothy, a arganaz, salva Alice quando a comitiva está sendo atacada pelo Bandersnatch, e retira um olho da fera que guarda como troféu. Woolverton e Burton criam assim uma referência intertextual que remete ao destino de Polifemo no relato de Ulisses, epopeia escrita por Homero. Porém, o enredo dá uma guinada quando Alice consegue conquistar a confiança da besta ao lhe devolver o globo ocular. Em retribuição, a fera permite que Alice leve a espada Vorpal, com a qual poderá concretizar a profecia de matar Jabberwocky, além de resgatá-la quando ela é cercada pelos soldados da Rainha de Copas, levando-a em segurança ao Castelo da Rainha Branca, outra personagem retirada de *Alice através do espelho*.

Tanto no texto-fonte de 1865 quanto no texto fílmico de 2010, Alice segue um coelho branco e cai dentro de um buraco para um mundo subterrâneo, porém isso acontece nos dois textos em momentos diferentes da vida do protagonista. Na obra de Carroll, Alice tem sete anos quando sonha com essas aventuras, enquanto Alice Pleasance Liddell tinha dez anos quando fizera passeios de barco com Charles Lutwidge Dodgson, o Reverendo Duckworth e duas de suas irmãs, momentos esses que levaram Dodgson (Carroll) a compor essas narrativas. Já na versão fílmica de 2010, a história também começa na época vitoriana, com Alice comentando com o seu pai, Charles Kingsley, um sonho recorrente habitado por personagens estranhos. (Note-se que o primeiro nome do pai é o mesmo de Dodgson.)

A história de Alice no filme leva os espectadores anos depois a uma festa de noivado, festa esta em que Hamish, o filho de Lord Ashley, um velho amigo e parceiro de negócios de Charles Kingsley, irá propor casamento a Alice, a última a saber do motivo da festa. A cena do pedido de casamento no filme, que é retratada no campo esquerdo do quadro dentro de um quadro sendo feito por um pintor, recria uma imagem dentro da imagem, uma técnica muito apreciada por Carroll, especialmente em sua obra *Alice através do espelho* (1872). Alice, agora com dezenove anos e ainda visivelmente abalada com a morte do pai, sente-se incapaz de tomar uma decisão e foge atrás de um coelho branco que descobrimos posteriormente estar numa missão para trazer Alice **de volta** a Underland.

Em ambas as versões sob análise, Alice questiona a sua identidade. Porém, em *Alice* (2010) a identidade da mesma é questionada também pelos outros personagens. Ela é escoltada para ver Absolem que deverá ser capaz de resolver a discussão sobre ela ser ou não a Alice "certa". Enquanto no enredo elaborado por Carroll os leitores descobrirão no final da história que as aventuras que lhe pareciam tão reais eram apenas um sonho, essa relação é alterada na adaptação fílmica de 2010. Alice declara em vários momentos que acredita que as suas aventuras não passam de um sonho, mas acaba descobrindo que o seu sonho recorrente era na verdade a memória



que ela mantinha de sua primeira visita a Underland quando criança. Assim a indagação entre o que é real e o que é imaginário é mantida, mesmo que de forma invertida.

Portanto, as aventuras do primeiro capítulo (Pela toca do coelho) são mantidas na história de Alice revisitada por Woolverton e Burton. Mas para aqueles espectadores que estavam esperando alguma “fidelidade” ao enredo de Carroll, a adaptação poderá lhes causar frustração, pois o enredo do texto-fonte é substancialmente modificado pelas escolhas feitas por eles ao revisitarem a história de Alice já em outro momento de sua vida. Woolverton frisa, em entrevista no dia 20 de abril de 2010 para o *Daily Mail*, que não estava tentando recontar a velha história, mas estava brincando com a idéia: “(...) e se a Alice fosse mais velha e retornasse a Wonderland?” (BOSHOF, 2010). A roteirista também deixou claro que não representou Alice chorando, como no capítulo II do texto de Carroll (A lagoa de lágrimas) por optar representá-la como um modelo de força feminina em que meninas e mulheres pudessem se espelhar.

Os eventos dos capítulos III, IV, VI, IX e X do texto-fonte,⁶ que enfocam tanto jogos linguísticos quanto personagens secundários, também não foram utilizados no filme de 2010. Logo, após um ataque do Bandersnatch, o enredo do filme procede ao *Capítulo V: Conselhos de uma lagarta*. Personagens secundários do capítulo VI que não foram retratados no filme incluem a Duquesa, a sua cozinheira e o porco que a Duquesa trata como um bebê. O criado da Duquesa que recebe o convite enviado pela Rainha Vermelha pode ser visto no palácio da rainha em *Alice* (2010), sendo acusado de ter roubado as tortas. Consequentemente, como o Valete de Copas não é acusado do furto no filme (como no caso do enredo de Carroll), os capítulos XI e XII do texto-fonte (*Quem roubou as tortas?* e *O depoimento de Alice*) também não aparecem na adaptação.

Mesmo eliminando, portanto, oito dos doze capítulos do texto-fonte, foi necessário que Woolverton e Burton mantivessem alguns elementos cruciais do enredo, como a queda na toca do coelho e o encontro de Alice com o lagarto azul. Além disso, Alice teria que encontrar o Gato Risonho no filme, pois ele é essencial para ela chegar até a casa da Lebre de Março que, no filme, é retratado através de um moinho de vento muito quixotesco, como mais tarde para evitar a execução do Chapeleiro Maluco.

Também foi necessário para o enredo do filme que Alice fosse até o Castelo da Rainha Vermelha para tentar salvar o Chapeleiro Maluco que se entregara para que ela pudesse escapar. Já no texto de Carroll, Alice encontra a Duquesa no jardim do castelo da Rainha de Copas. A duquesa fora convidada para participar do jogo de *croquet*, mas depois é encarcerada. No texto de Carroll ocorre uma discussão entre o Rei e a Rainha de Copas e o carrasco quando o rei ordena que o Gato Risonho seja decapitado por ter-lhe faltado com o devido respeito, mas o carrasco diz ser impossível

⁶ Os títulos em português dos capítulos não utilizados do texto-fonte são: III: *Uma corrida de comitê e uma história comprida*; IV: *O Coelho dá um encargo a Bill*; VI: *Porco e pimenta*; IX: *A história da tartaruga falsa*; e X: *A quadrilha da lagosta*.



cumprir a sua ordem, pois a cabeça está sem um corpo. Alice é quem sugere que a duquesa seja trazida para resolver esse impasse, por ser a dona do gato. Na verdade, a primeira vez que Alice encontra o gato é na residência da duquesa (capítulo VI) no texto de Carroll. Aqui aparece um contraste: o Gato Risonho não é propriedade da duquesa na versão fílmica, nem poderia ser, visto que ela fora eliminada pelos adaptadores. Ao gato, mesmo sem “dona”, não lhe faltam dons: ele utiliza os seus truques de desaparecimento em momentos cruciais da história sendo recontada. O gato adota a pose do Chapeleiro Maluco, por exemplo, para evitar que ele seja executado, usando o seu chapéu tão cobijado no momento da execução. Neste meio tempo, o Chapeleiro já se encontra na sacada junto à rainha, tentando organizar uma revolta para derrubar a Rainha Vermelha e restaurar o trono para a Rainha Branca. Porém, mais uma vez a Rainha de Copas usa de uma estratégia de força para sufocar o movimento de rebelião, fazendo com que o pássaro Felfel ataque os súditos. Assim um paralelo é estabelecido com outro momento em que ela tenha usado a força para obter o poder, quando enviou Jabberwocky para atacar o vilarejo dos Hightopps⁷, usurpando o domínio do reino de sua irmã, a Rainha Branca. Este momento novo é introduzido na narrativa através de um flashback “vivenciado” pelo Chapeleiro Maluco.

A hora do chá é tão emblemática na narrativa de Carroll e na “memória cultural que prevalece em geral da obra” (ELLIS, 1982, p. 3) que optar por eliminar o evento não seria sem riscos. O que muda no enredo na adaptação fílmica é que a Lebre, o Chapeleiro Maluco e a Arganaz recebem não só a visita de Alice, mas também (do Valete de Copas, do cão Bayard, das tropas da Rainha Vermelha e) do Gato Risonho, que no texto de Carroll simplesmente indica o caminho para a casa da lebre, sem participar do chá. Muito provavelmente, os criadores tenham resolvido incluir o Gato Risonho no chá maluco para demonstrar a dimensão da tensão que existe na versão fílmica entre o personagem e o Chapeleiro Maluco. O Chapeleiro Maluco acusa-o de ter “desaparecido” no momento em que seu vilarejo mais necessitasse dele, no ataque do Jabberwocky. O Gato Risonho consegue, de alguma forma, se redimir do seu egocentrismo ao salvar o Chapeleiro de decapitação, algo que parece ser a única coisa que a Rainha de Copas almeja ver feito, ao gritar durante o filme inteiro: “Cortem-lhe a cabeça”. Enquanto a Rainha de Copas parece ser apenas uma caricatura engraçada (e uma alusão ao abuso do poder) em *Alice* (2010), o Chapeleiro Maluco deixa de ser um personagem raso na concepção dos criadores. Johnny Depp também entendeu a necessidade de retratá-lo como sendo angustiado e não simplesmente demente. A caracterização física que Depp e Burton fizeram do personagem em aquarelas (Fig. 4) demonstra uma sintonia entre os dois que já vem de longa data. Outra imagem que presta uma homenagem à parceria deles pode ser vista no jardim da rainha, onde os

⁷ O nome *Hightopp* para designar o clã do vilarejo alinha-se perfeitamente com jogos linguísticos utilizados por Carroll. A cartola tem vários nomes em inglês, entre eles: *top hat*, *high hat*, ou *topper*. No filme, o Chapeleiro Maluco nunca é visto sem a sua cartola chamuscada pelo ataque, a não ser quando o usa para salvar Alice ou o Gato Risonho o usa para salvar o Chapeleiro.



arbustos no formato da cabeça da rainha lembram as aptidões de Johnny Depp em *Edward, mãos de tesoura* (1990).



Figura 4: Aquarelas do Chapeleiro Maluco. Interpretações do personagem feitas por Tim Burton (à esquerda) e Johnny Depp (à direita), sem que um tenha visto os desenhos do outro. Disponível em: <<http://www.tumblr.com/tagged/tim%20burton%20artwork>>.

CONCLUSÃO

Após o jogo de *croquet*, o roteiro de Woolverton e o texto fílmico de Burton transformam-se em um filme de ação com uma “fórmula hollywoodiana” de um final feliz. As nuances nas cores das imagens e as nuances das palavras parecem se perder numa luta maniqueísta entre as trevas e a luz, o fraco e o forte e as forças do bem e do mal (em que o bem terá que vencer). Alguns momentos se salvam desta obliteração das incertezas e ambiguidades que são tão essenciais e encantadoras na obra de Carroll: o encontro entre Alice e o Chapeleiro Maluco no castelo da Rainha Branca, quando ela confessa que vai sentir falta do Chapeleiro Maluco quando acordar do “sonho” e os encontros enigmáticos com o lagarto azul.

Enquanto o confronto entre as duas irmãs recupera algo da temática de cartas de baralho e de peças de xadrez presentes nas obras *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, o Frabjous Day não é algo que alude à obra de Carroll⁸. Faz sentido unir as cartas de baralho às peças de xadrez na batalha final, mesmo que quem chefie o exército de peças de xadrez seja a Rainha Branca, outro personagem da obra *Alice através do espelho*, tão aéreo quanto o personagem

⁸ Reis e rainhas brancas e vermelhas são personagens principais na obra *Alice através do espelho* (1872), mas o personagem da Rainha de Copas de *Alice* (2010) parece mesclar a irascibilidade da Rainha de Copas da obra *Alice no país das maravilhas* com a personalidade autoritária da Rainha Vermelha da obra *Alice através do espelho*. É possível que as cores das rosas no palácio da Rainha de Copas simbolizem a Guerra das (Duas) Rosas, batalhas travadas pelo trono da Inglaterra entre a família real de Lancaster (cujo brasão tem uma rosa vermelha) e de York (que traz no seu uma rosa branca).



interpretado no filme pela atriz Anne Hathaway. Por sorte é Alice que irá representar o exército da Rainha Branca na batalha contra Jabberwocky, súdito da Rainha de Copas. A maldade desta rainha no filme extrapola em muito as maldades faladas (porém não comprovadas, de acordo com Gryphon) da Rainha de Copas na história de Carroll. Para completar o cenário de batalha, Alice acaba com a espada Vorpal na mão e o Chapeleiro Maluco é transformado em algo mais do que um personagem do bem, tornando-se na versão fílmica um mártir sempre disposto a se sacrificar pela causa, que é o movimento de resistência à rainha cabeçuda.

O desfecho da história, quando Alice retorna ao seu mundo e enfrenta todos os seus dilemas, primeiramente recusando o pedido de casamento de Hamish e depois trabalhando com o seu ex-futuro sogro, são elementos construídos por Linda Woolverton para representar a busca das mulheres por uma força interior e uma conquista à liberdade que foram habilmente interpretadas pela atriz Mia Wasikowska. Este elemento de historicização pode estar longe do enredo de Carroll, mas devemos considerar que o texto-fonte também data de um tempo longínquo, representado no início do filme, e que o público contemporâneo não acharia inconveniente incluir a luta de gênero na caracterização do personagem, também agora sendo revisitada num momento diferente de sua vida.

Não obstante, alguns elementos parecem muito distantes da obra de Carroll. Ao excluir capítulos inteiros que enfocam jogos linguísticos difíceis de serem representados nessa mídia, mesmo somando dois terços do texto-fonte, parece que há poucos momentos na adaptação fílmica em que o “nonsense” remete a um sentido. Isto ocorre, em *Alice* (2010) por exemplo, quando o Chapeleiro Maluco recita o poema *Jabberwocky* para a protagonista enquanto as folhas caem pelo caminho que trilham, uma imagem que poderia ter sido escolhida para simbolizar a preocupação que Charles Dodgson tinha com a inevitabilidade da Alice crescer, simbolizada, entre outras formas, no texto-fonte, pelas mudanças no tamanho da menina.

Embora Foucault tenha definido a escrita como uma “abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35), conforme citado anteriormente, supomos que uma adaptação deseja manter alguma ligação com o texto-fonte ao se intitular de adaptação. Qualquer adaptação, sendo uma re-escrita de uma outra escrita, sempre será uma nova criação, feita de escritas múltiplas, conforme Barthes, mas quando essa multiplicidade se reúne no leitor, qual será a sua recepção à adaptação *Alice* de Woolverton e Burton?

Um público que aclamou o filme *Avatar* não só não deve ter sido afetado por iconofobia, como talvez até tenha se sentido frustrado pela falta de efeitos na versão 3D de *Alice* (2010). O filme foi na verdade filmado em 2D e depois ajustado para 3D. Em compensação, a técnica de CGI, *Computer Graphic Imaging* (isto é, a criação de imagens por computação gráfica), que incluía como fundo uma tela verde (*green screen*) e até pernas de pau, foi utilizada com maestria por Burton e Ken Ralston, supervisor sênior de efeitos visuais. Esta técnica eliminou a necessidade de criar muitos



cenários físicos e possibilitou uma mistura de elementos humanos e fantásticos que com certeza agradaram e muito, apesar de trazer muitos desafios para a sua produção.

Vários personagens do texto literário *Alice no país de maravilhas* estão tanto no roteiro como no elenco do filme. As escolhas feitas por Woolverton e Burton de incluir outros tantos personagens da obra *Alice através do espelho* não parecem destoar da narrativa e nem levar a uma falta de coesão, mas servem isso sim para reforçar o tributo a Carroll. É, no entanto, lastimável que um filme que pretende revisitar uma obra prima literária e é uma obra prima em si, em termos de atuação (com a exceção da atuação tão desbotada da Rainha Branca quanto a sua pálida maquiagem), de cenários estonteantes e de direção brilhante, se transformasse em uma luta entre o bem e o mal, como se os criadores sentissem a pressão do retorno financeiro ao investimento massivo (conforme John Ellis) de 158 milhões de libras (em torno de 250 milhões de dólares), valor citado por Alison Boshoff, em seu artigo para o *Daily Mail* do dia 20 de abril de 2010. No site BoxOfficeMojo, o retorno do filme é tido como sendo de um total de mais de um bilhão de dólares, entre bilheterias domésticas e estrangeiras, sem que conste o período relativo a esses dados.

O filme é belíssimo em termos de imagens e matizes de cores e, justiça seja feita, Woolverton e Burton nunca tiveram o propósito de repetir a história do texto literário de Carroll. Se os espectadores forem assistir *Alice in Wonderland* (2010) preparados para uma revisitação da obra de Carroll, poderão apreciar a obra por si só. O público feminino também poderá apreciar a busca por uma força interior denominada de “*muchness*” do personagem Alice. Se o texto fílmico for avaliado pelo que pretende ser – uma revisitação às aventuras de Alice e, portanto, uma recriação – poderemos apreciá-lo com outros olhos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-70.

BOUCHER, G. Tim Burton took a “Shining” to Tweedledee and Tweedledum. *Los Angeles Times*, 10 fev. 2010.

BOSHOFF, A. Alice’s very weird wonderland: Why a behind-the-scene row might see Tim Burton’s most fantastical film yet disappear from cinemas as fast as the Cheshire Cat. *The Daily Mail*, 20 abr. 2010.

BOXOFFICEMOJO. Dados sobre bilheteria do filme *Alice in Wonderland* (2010). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=aliceinwonderland10.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2012.



DE ROOY, L. *Lenny's Alice in Wonderland*. Disponível em: <<http://www.alice-in-wonderland.net/>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

ELIOT, T. S. *Tradition and the Individual Talent* (1920). Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237868>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

ELLIS, J. The Literary Adaptation. *Screen*, v. 23, n. 1, Oxford Journals, mai-jun 1982, p. 3-5.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.

GARDNER, M. *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. Nova York: W.W. Norton & Company, Inc., 2000.

JERONIMO, M. C.; MARTINS, C. M. *A filologia entendida como crítica textual e as acepções que norteiam o conceito de autoria*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/9/05.htm>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. Nova York: Taylor & Francis Group, 2006.

PUNISHER, J. *Evolução: Personagens de Alice no país das maravilhas*. Disponível em: <<http://fixaofiles.blogspot.com.br/search?q=Evolu%C3%A7%C3%A3o:+Personagens+de+Alice+no+Pa%C3%ADs+das+Maravilhas>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, n. 51, Florianópolis, jul.-dez. 2006, p. 19-53.

VAN PARYS, T. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/vanparys.html>>. Acesso em: 27 nov. 2012.

WOOLVERTON, L. *Alice, script based on Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass by Lewis Carroll, 2008*. Disponível em: <<http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/alice-in-wonderland.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2011.



LITERATURA E MÉTODO: APONTAMENTOS A PARTIR DE CARLO GINZBURG¹

Rafael Miguel Alonso Júnior²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo discutir a questão metodológica. Embora parta de um historiador, Carlo Ginzburg, a partir da sua ideia de paradigma indiciário, as relações com a literatura irão se tornar claras ao longo do texto. Afinal, parte das problemáticas que perpassam o conhecimento histórico, como a relação entre sintoma e totalidade e entre ficção e documento, estão igualmente presentes na literatura. Nas palavras de Jacques Rancière, é possível dizer que a descrição da realidade a partir do indício nasceu da própria literatura. A intenção geral deste trabalho, portanto, apoiado em especial em Ginzburg, é provar como as categorias do conhecimento histórico são vacilantes e se conflitam ao longo do processo, sendo, neste sentido, a literatura o espaço ideal de reflexão para essa questão.

Palavras-chave: Ginzburg. História. Ficção. Sintoma.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the methodological question. Although starting from a historian, Carlo Ginzburg, from your idea of evidential paradigm, relations with the literature will become clear throughout the text. After all, some of the questions that underlie the historical knowledge, as the relationship between symptoms and totality or between fiction and document, are also present in the literature. In the words of Jacques Rancière, it is possible to say that the description of reality from the symptom was born of literature itself. The general intent of this study, therefore, supported in particular in Ginzburg, is proving how the categories of historical knowledge are vacillating and are in conflict throughout the process. In this sense, the literature is the ideal space for reflection this question.

Keywords: Ginzburg. History. Fiction. Symptom.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 09 de junho de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC).

² Mestrando do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: rafamalonso@gmail.com



INTRODUÇÃO

Em *Cuando las imágenes toman posición* (2008), Georges Didi-Huberman indica que o procedimento de aproximação a determinado objeto já traz consigo o procedimento de leitura deste mesmo objeto. Desta forma, as escolhas metodológicas ao longo do processo – escolha deste ou daquele texto, referência a este ou a aquele autor, resgate deste ou daquele relato histórico – já estão carregadas, para utilizar as palavras empregadas por Didi-Huberman, de *tomadas de posição*.

Toma-se como exemplo o assunto de Didi-Huberman na obra citada: os trabalhos de Bertold Brecht, em especial o Diário de Trabalho e o ABC da Guerra. O objeto de trabalho de Brecht, em linhas gerais, são os conflitos na Europa, com destaque à Segunda Guerra Mundial. O modo como Brecht aborda os acontecimentos que o circundam – por meio de colagens, recortes de jornal, sobreposições de imagens fotográficas, cruzamentos desconexos entre imagens e textos – apontam para uma direção e não a outra, dando a entender, ainda que de maneira nem sempre transparente, as posições do autor sobre o tema abordado. Em suma, o método não pré-existe à pesquisa, o “como” não se separa do “sobre”. O método não é uma forma à qual o conteúdo deva se adequar. É o que diz o italiano Carlo Ginzburg, objeto central de estudo deste trabalho.

O grande sinólogo francês Marcel Granet disse certa vez que “la méthode c’est la voie après qu’on l’a parcourue”, o método é o caminho depois que o percorremos. A palavra “método” deriva efetivamente do grego, mas a etimologia proposta por Granet – *meta-hodos*, depois do caminho – talvez seja imaginária. Em todo caso, a tirada brincalhona de Granet tinha um conteúdo sério, ou melhor, polêmico: em qualquer âmbito científico, o discurso sobre o método só tem valor quando é reflexão *a posteriori* sobre uma pesquisa concreta, e não quando se apresenta (o que é, de longe, o caso mais freqüente) como uma série de prescrições *a priori*. (GINZBURG, 2007, p. 294, ênfase no original)

A escolha por Carlo Ginzburg tem como motivo a importância dada pelo autor à questão do método. As duas obras de Ginzburg estudadas neste trabalho, *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história* (1989) e *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (2007), embora sejam compostas por coletâneas de ensaios de datas diversas, são atravessadas pela coerência de método aplicada pelo crítico italiano. O próprio Ginzburg, na introdução das duas obras, explica esta coerência não-casual. Em *Mitos, emblemas e sinais*: “Hoje, a relação entre ‘morfologia’ e ‘história’ parece-me o fio condutor (pelo menos parcial) de toda a série” (GINZBURG, 1989, p. 7, ênfase no



original). E em *O fio e os rastros*: “O que une os capítulos deste livro, dedicados a temas muito heterogêneos, é a relação entre o fio – o fio do relato, que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade – e os rastros” (GINZBURG, 2007, p. 7).

Além desta unidade coerente que perpassa os ensaios de Ginzburg, a questão metodológica é tratada de modo direto pelo italiano. Embora, para todo pesquisador como Ginzburg, a realização de qualquer pesquisa esteja embutida de problemas de método e a sua conseqüente avaliação à disposição de leitores atentos, capazes de captar nos meandros as complexidades das escolhas formais e as de posição, não deixa de ser enriquecedor quando o próprio autor dispõe-se a falar de método, muitas vezes em tom autobiográfico.

DO PARADIGMA INDICIÁRIO

Tomam-se as palavras com as quais Ginzburg abre o ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, presente no livro *Mitos, emblemas e sinais*:

Nessas páginas tentarei mostrar como, por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção. A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo” (GINZBURG, 1989, p. 143, ênfase no original)

Trata-se, segundo a novidade vislumbrada por Ginzburg, do aparecimento de uma epistemologia não-convencional, que apela a outros artifícios. Tal paradigma tem como pressuposto não mais a reconstituição da totalidade, mas a atenção detida no detalhe. Mas não se trata de qualquer pormenor, mas dos pormenores negligenciados, ignorados pelos pesquisadores tradicionais, mas nem por isso desprovidos de potência. No início do ensaio, Ginzburg evoca os artigos escritos pelo crítico de arte italiana Giovanni Morelli, datados entre 1874 e 1876 e assinados por pseudônimos inventados pelo autor. O “método morelliano” (GINZBURG, 1989, p. 144) propunha a reavaliação das autorias de quadros conhecidos dos museus e galerias de arte da Europa, a fim de identificar os fidedignos criadores das obras, utilizando-se, como ferramenta de diferenciação, não os aspectos pictóricos característicos nem a documentação sobre a obra, mas os traços mínimos, desprezados, involuntários, “traços presentes nos originais, mas não nas cópias” (p. 144). “Pelo contrário, é necessário



examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (p. 144).

A partir desta primeira exposição do método de Morelli, que visava reconduzir as obras à alcunha dos verdadeiros responsáveis, Ginzburg liga o método morelliano a duas manifestações contemporâneas que colocam em prática este método e que compõe uma espécie de tríade em torno do paradigma indiciário. A primeira delas compara a atividade de Morelli a de um detetive, transformando o museu de arte em cena de assassinato, o que remete ao romance Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1989, p. 145). A primeira associação, que liga Morelli a Doyle, tem como ponto central o desvendamento do crime (da autoria) por meio da detecção do detalhe desprezado, mas que não escapa ao olhar treinado do detetive (do crítico), que sabe ler a pista deixada involuntariamente pelo criminoso (pelo artista-gênio). E é justamente a involuntariedade da pista deixada pelo criminoso ou pelo artista que aproxima o método de Morelli a outra figura central da virada do século XIX para o século XX e completa a tríade de Ginzburg: Sigmund Freud.

Neste caso, a associação soa ainda mais intrigante, já que enquanto Ginzburg nos enseja uma possível relação entre Morelli e Doyle, a leitura realizada por Freud dos textos de Morelli é documentalmente provada. Freud lê os textos do crítico de arte italiano ainda sob o pseudônimo Ivan Lermolieff e, somente anos depois, descobre que os artigos eram de autoria de Morelli. Em texto de 1914, *O Moisés de Michelangelo*, citado por Ginzburg, Freud reconhece a proximidade entre o método de Morelli e a nascente ciência da psicanálise. “O certo é que, coberto pelo véu do anonimato, Freud declarou de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise” (GINZBURG, 1989, p. 149). Quando Morelli dizia-se capaz de identificar a autoria verdadeira de uma obra de arte a partir do traço peculiar de seu criador, ele reforçava que esse traço poderia ser fruto de ação involuntária, inconsciente. A partir daí, a ligação com Freud torna-se clara, já que o que atraía o alemão no método de Morelli era a “proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores (...) e que forneciam a chave para aceder a produtos mais elevados do espírito humano...” (p. 149-150). Desta forma, está composta a tríade indicada por Ginzburg e que colocava em prática o paradigma indiciário. Paradigma através do qual, confiava-se, seria possível aceder a uma realidade complexa por meio do detalhe, ou nas palavras de Ginzburg, “do sintoma (no caso de Freud), do indício (no caso de Sherlock Holmes) e de signos pictóricos (no caso de Morelli)” (p. 150). Além do paradigma indiciário, o autor italiano também os liga por meio da semiótica médica, já que, segundo aponta Ginzburg, Freud era médico, Morelli era médico formado e Conan Doyle atreveu-se pela medicina antes de se dedicar inteiramente à literatura. A referência à semiótica médica traz duas conseqüências imediatas, que a aproximam da epistemologia moderna: a) parcialidade do diagnóstico



diante da impossibilidade de estender a todos um juízo definitivo sobre uma manifestação (de uma doença, por exemplo) condicionada a alterações impostas pelo individual e b) conhecimento a partir do indício, do sintoma, do indireto. “Nas discussões sobre a ‘incerteza’ da medicina, já estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas” (p. 166, ênfase no original).

DO RIGOR

A sugestão aqui apresentada é que além de expor tal guinada epistemológica Ginzburg parece, de certa forma, assumi-la para si. A questão-chave é efetuada pelo próprio Ginzburg, nas linhas finais do ensaio acima mencionado: “Mas pode um paradigma indiciário ser rigoroso?” (GINZBURG, 1989, p. 178). A proposição da hipótese de pesquisa que, diga-se de passagem, praticamente moveu a vida de Ginzburg, contrariou a leitura tradicional dos processos de inquisição, já que, para o autor, mais do que um conflito coercitivo de ordem religiosa, a relação entre acusadores e réus configurava-se numa disputa de classes, afinal boa parte dos réus eram camponeses que haviam tido as propriedades tomadas. Mesmo quando, a partir dos anos 1970 e 1980, a feitiçaria deixou de ser “um objeto de pesquisa marginal e bizarro” (GINZBURG, 2007, p. 299) e passou a receber atenção especial dos historiadores, Ginzburg recorda que o viés analítico ainda recaía sobre os perseguidores:

No decorrer dos anos 70 e 80, a feitiçaria tornou-se um tema historiográfico, pode-se dizer, na moda: mas o interesse dos historiadores, inclusive quando assumiu formas muito mais complexas do que no passado, continuou a se concentrar de maneira quase exclusiva na perseguição e nos seus mecanismos culturais e sociais. As vítimas permaneceram sempre na sombra. (GINZBURG, 2007, p. 299)

Por hora, frisa-se a tendência, admitida pelo autor, em optar por temas pouco convencionais. Outro rápido exemplo poderia ser lembrado. No ensaio *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*, também compilado em *Mitos, emblemas e sinais*, Ginzburg prova, contrariando até mesmo colegas pesquisadores que se dedicaram ao mesmo tema, que Ticiano não lia latim e, portanto, tomou conhecimento da obra *Metamorfoses*, de Ovídio, fonte inspiradora para uma série de pinturas, por meio de vulgarizações, reveladas serialmente por Ginzburg.

Na introdução de *O fio e os rastros*, Ginzburg refere-se a Brecht e lembra a conhecida noção benjaminiana de tomar a história a contrapelo. “Ler os



testemunhos históricos a contrapelo, como Walter Benjamin sugeria, contra as intenções de quem as produziu – embora, naturalmente, deva-se levar em conta essas intenções – significa supor que todo texto inclui elementos incontrolados” (GINZBURG, 2007, p. 11). Retém-se, por ora, a nova alusão de Ginzburg a “elementos incontrolados” do texto, que originam as aberturas para uma nova leitura. “Ignorá-las [as intenções do autor] seria obviamente um absurdo, mas é claro que o autor não é necessariamente o intérprete mais adequado da sua obra” (p. 191). Em outra passagem, Ginzburg descreve uma anedota contada por um professor durante um seminário. De um lado, está um professor barbudo, afeito às irregularidades morfológicas e apreciador das anomalias e, de outro, um professor, herdeiro legítimo da tradição cartesiana, calvo, sedento por reduzir as variações dos fenômenos a regras fixas. Ginzburg diz que tem tendência a se posicionar ao lado do professor adepto das anomalias, embora acrescenta que a relevância de tal anomalia só se justificaria se conectada a uma possibilidade de conhecimento mais ampla, desde que funcionasse como indício.

Que o conhecimento histórico implique a construção de séries documentais, é óbvio. Menos óbvia é a atitude que o historiador deve adotar em relação às anomalias que afloram na documentação. Furet propunha desconsiderá-las, observando que o “hápax” (isto é, o que é documentalmente único) não é utilizável numa perspectiva de história serial. Mas, a rigor, o hápax não existe. Todo documento, inclusive o mais anômalo, pode ser inserido numa série. Não só isso: pode servir, se analisado adequadamente, a lançar luz sobre uma série documental mais ampla. (GINZBURG, 2007, p. 263)

A citação acima permite introduzir uma série de questões que perpassam o trabalho do crítico ou do historiador: a utilização de testemunhos figurativos como fontes históricas – que era, na opinião de Ginzburg, o motor propulsor do trabalho revolucionário de Warburg; a relação entre natureza e cultura; o elo entre memória, tempo e imagem; o conflito interminável entre ficção e história e a conjugação entre individual e geral, sintoma e totalidade. Questões que acompanham os ensaios de Ginzburg, direta ou indiretamente. Este último aspecto, o do paradigma indiciário, parece conter o ponto nevrálgico da problemática discutida neste trabalho.

Assim como o médico, que diante da inatingibilidade do corpo humano, sujeito ao imponderável, condiciona-se a conhecer a patologia por meio do sintoma, de uma pista deixada na superfície, da mesma forma o historiador parece condenado a conhecer o funcionamento social mais amplo (o indivíduo pode ser “um grupo social ou uma sociedade inteira” (GINZBURG, 1989, p. 157) somente através do individual. Segundo Ginzburg, este método de conhecimento, que agrupa a medicina, a história e outras disciplinas, contrapõe o paradigma científico introduzido por Galileu no século XVII, que tendo como base a matemática e a experimentação, implica “a



quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares” (p. 156). Assim, da mesma forma que o conhecimento médico, “o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (p. 157). A questão a ser levantada, a partir de então, visa saber até que ponto o historiador admite o caráter conjectural e parcial de conhecimento do fenômeno histórico e desconsidera a pretensão abarcadora da ciência galileana.

Como já foi assinalado, o próprio Ginzburg pergunta-se até que ponto o paradigma indiciário pode ser rigoroso. Sobre essa questão, que envolve o conflito entre fragmento e totalidade, Ginzburg traça a dicotomia (a bifurcação) na qual se encontram os historiadores após a herança deixada pela ciência de Galileu.

Nesse ponto, abriam-se duas vias: ou sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade por se definir) do individual. (GINZBURG, 1989, p. 162)

De um lado, a generalização sistemática e de alto valor científico, mas de consistência duvidosa, de outro, a individuação do objeto, a escolha pelo vestígio, a análise detida e demorada do sintoma que, ao mesmo tempo em que apresenta firmeza teórica, carece de validade científica pela ausência de potencial generalizante. A leitura deste pequeno trecho deixa claro que o paradigma indiciário introduzia outro método de conhecer que, sem exagero, implicava numa ruptura, senão total, ao menos significativa com a forma de fazer ciência tradicional, oriunda da física de Galileu. E qualquer rompimento, claro, é acompanhando de riscos, perigos, ameaças³.

Como exemplo desta mudança de paradigma, Ginzburg recorda o retorno do pensamento aforismático, de Nietzsche a Adorno, em decorrência do declínio do pensamento sistemático. “A literatura aforismática é, por definição, uma tentativa de formular juízos sobre o homem e a sociedade a partir de sintomas, de indícios: um

³ José Emilio Burucúa, em *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, traça um panorama sobre o Instituto Warburg e seus prolongamentos, diz: “Concluimos así, provisoriamente, que el método warburgiano posee más rasgos indiciarios que galileanos” (BURUCÚA, 2007, p. 131). Sobre Ginzburg, Burucúa elogia a capacidade do italiano de “explicar de una manera nueva y más rica de detalles y argumentos, gracias al relato exhaustivo de un fenómeno individual o pequeño, los macroprocesos sociales de la historia colectiva” (p. 134). Burucúa lembra que esse tipo de método exige distanciamento por parte do historiador, a fim de que este analise os fenômenos de modo objetivo e não sucumba aos encantos do texto e àquilo que é representado pelas imagens. Sobre esse assunto, diz Burucúa, a respeito de Ginzburg: “A decir verdad, el propio Ginzburg no ha quedado inmune a la fascinación, según lo prueba su *Historia Nocturna*, aunque no es momento de criticar los excesos ficcionales de Carlo por cuanto ahora nos convocan, más bien, el rigor de su trabajo de filología histórica y su capacidad para develar analogías, persistencias y miradas recíprocas entre hombres de tiempos y lugares muy distantes, allí donde ni siquiera nos animábamos a sospecharlas” (p. 138). Ver referência completa ao final.



homem e uma sociedade que estão doentes, *em crise*” (GINZBURG, 1989, p. 178, ênfase no original). O pesquisador apoiado no paradigma indiciário aposta as fichas no menor, no passageiro, no volátil, mas que tira a sua potência política, a sua capacidade detonadora, justamente da sua condição aparentemente infinitesimal. Não por acaso, Ginzburg diferencia intuição alta e intuição baixa. De acordo com o crítico italiano, a segunda estaria ligada ao paradigma indiciário.

Essa “intuição baixa” está arraigada nos sentidos (menos superando-os) – e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classes – e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por sir William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem às outras espécies animais. (GINZBURG, 1989, p. 179, ênfase no original)

A intuição baixa, derivada do paradigma indiciário, traz regras que “não se prestam a ser formalizadas e nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a por em prática regras preexistentes” (GINZBURG, 1989, p. 179). Embora essa intuição baixa esteja arraigada aos sentidos, mas não deva superá-los a fim de que não se caia em irracionalismos, ela põe em jogo “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (p. 179).

A questão é investigar até que ponto sustenta-se a universalidade desta ferramenta de alcance democrático que Ginzburg nomeia intuição baixa. Embora no fim do ensaio Ginzburg aproxime o pesquisador moderno do caçador e até mesmo aponte a intuição baixa como fator unificador entre o homem e as outras espécies animais, páginas antes ele nos alerta que “a distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental – certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais” (GINZBURG, 1989, p. 171). “Uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos” (p. 171).

Por um lado, afirmação do imponderável, elogio ao faro e ao golpe de vista; de outro, separação entre materiais relevantes e irrelevantes, distinção entre o que pode e o que não pode ser aproveitado pelo historiador, alusão ao poder dos sentidos acompanhado de pedido de cautela.



Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 1989, p. 177)

DOS PONTOS DE ENCONTRO

Já foi dito que Ginzburg assume para si a postura do pesquisador apoiado no paradigma indiciário, que embora interessado em contextos mais amplos toma como ponto de partida a reflexão sobre o vestígio. O que se gostaria de ressaltar aqui é a necessidade que Ginzburg sente de, por vezes, delimitar as fronteiras e de rechaçar o que ele chama de “ceticismo pós-moderno”. É possível inferir que na opinião do autor haja uma tendência cética, incluída no que se chama de pós-moderno, de renunciar ao universalismo – a um trabalho sistemático mais amplo, que apresente resultados de caráter geral – e que teria como peculiaridade operativa a indistinção entre narrativas históricas e narrativas ficções. “Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, eu proponha considerar a relação entre umas e outras como uma contenda pela representação da realidade” (GINZBURG, 2007, p. 9).

Fica evidente que em nenhum momento Ginzburg descarta as narrativas ficcionais como material possível para o conhecimento histórico. Prova disso é o reconhecimento do hibridismo gerado pela relação não-estável entre narrativas ficcionais e narrativas históricas. Mas, ainda que admita o hibridismo, Ginzburg parece fazer questão de delimitar com exatidão os espaços e impor limites na apropriação do ficcional. Desta forma, admitir o caráter híbrido do conhecimento histórico “era aprender com o inimigo para combatê-lo de modo mais eficaz” (GINZBURG, 2007, p. 9), já que “não era possível combater o neoceticismo repetindo velhas certezas” (p. 9). Ginzburg se diz de acordo com Eric Hobsbawn quando este afirma que o grande risco da historiografia hoje é o “antiuniversalismo” (p. 157), ou seja, de que todas as verdades são iguais, embora embasadas em argumentos diferentes. Sendo assim, Ginzburg reforça que a opção pela análise micro-histórica dá-se sob o ponto de vista de invadir o terreno do adversário (o pós-moderno cético) e lutar com as armas do combatente, mas com o objetivo de se atingir metas diferentes.



Pode-se travar a mesma batalha usando táticas diferentes. No caso aqui analisado, procurei combater adotando a escala microscópica, a tendência pós-moderna de abolir a distinção entre história e ficção. Em outras palavras, entrei no terreno do adversário e parti das suas questões, mas cheguei a respostas completamente diferentes. (GINZBURG, 2007, p. 157)

Há uma preocupação em Ginzburg em relação ao uso indiscriminado das narrativas ficcionais. A ficção é um material que deve ser analisado com reserva; ou quem sabe Ginzburg teme que o excesso de hibridismo entre ficção e história culmine num conhecimento histórico ficcionalizado. É neste sentido que ele avalia, por exemplo, que nos romances medievais do século XVII é possível “detectar testemunhos históricos involuntários sobre usos e costumes, isolando na ficção fragmentos de verdade...” (GINZBURG, 2007, p. 11). Ginzburg lembra que jamais será “inútil estudar falsas lendas, falsos acontecimentos, falsos documentos: mas uma tomada de posição preliminar sobre sua falsidade ou autenticidade é sempre indispensável” (p. 13). Novamente, Ginzburg reforça as fronteiras entre ficção e história ao reiterar que o verdadeiro deve ser separado do falso e que a ficção tem validade enquanto é possível extrair, a partir dela, fragmentos de comprovada importância historiográfica. Aqui é possível tecer uma analogia com o que Ginzburg fala a respeito do paradigma indiciário. Assim como a ficção só passa a valer a partir do momento em que demonstra sinais de validade para o conhecimento historiográfico, da mesma forma a investida na micro-história (no sintoma) só tem sentido se imaginamos que o desejo de totalidade não está perdido. A preocupação de Ginzburg com as perspectivas abertas pelo pós-moderno reside, portanto, na tendência à indiferenciação entre ficção e história e que teria como consequência a construção de um conhecimento histórico relativizado. “Hoje, a insistência na dimensão narrativa da historiografia (de qualquer historiografia, ainda que em diferente medida) se faz acompanhar, como se viu, de atitudes relativistas que tendem a anular *de fato* qualquer distinção entre *ficção* e *história*, entre narrações fantásticas e narrações com pretensão de verdade” (p. 329, ênfase no original). Ao falar de Tolstói, Ginzburg elogia a plausibilidade dos personagens construídos pelo romancista, quase como se fosse possível através da leitura de Tolstói, mesmo levando em consideração “os obstáculos postos à pesquisa sob a forma de lacunas e distorções da documentação” (p. 271), entrar “numa relação de especial intimidade com os personagens, de participação imediata nas suas histórias” (p. 271). Mas, antes que a animação proporcionada pela ficção assumia tons preocupantes, Ginzburg alerta: “Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado” (p. 271).

Neste sentido, é interessante convocar algumas palavras de Jacques Rancière, contidas em *A partilha do sensível* (2009), com o objetivo de avaliar mais profundamente, e sob ponto de vista diferente, a relação entre ficção e história.



“Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

A partir de Rancière, pode-se inferir que o paradigma indiciário de Ginzburg, antes de uma ferramenta de pesquisa à disposição do historiador, constitui-se um procedimento literário. E, como procedimento literário, tem como característica central o hibridismo intermitente. Na linha de Rancière, a literatura organiza-se, então, não somente pelo ponto de vista da ficção, mas pelo ponto onde se entrecruzam ficção e história. A literatura não se consolida como o “reino da ficção” (RANCIÈRE, 2009, p. 55), mas como um “regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (p. 55). Se por um lado Ginzburg intencionava delimitar (ou quem sabe reforçar) as fronteiras entre ficção e história a fim de não recair num conhecimento relativista – conhecimento ao qual tende o ceticismo pós-moderno, na visão do italiano –, Rancière, por outro lado, enxerga nesta aparente indistinção entre ficção e história justamente a potência do conhecimento histórico, já que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (p. 58).

Didi-Huberman, ao analisar as montagens efetuadas por Brecht, lembra que se trata de uma forma de conhecer de difícil localização, que não se adéqua nem à “intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 73).

La pura ficción – por ejemplo, la de *Metamorfosis* de Ovidio – desconoce toda historicidad, se arriesga a cada instante a caer en el mito. Pero la pura narración documental – por ejemplo, la de un reportaje de *Life* – desconoce así mismo su historicidad inmanente puesto que la hace recaer enteramente sobre las cosas en detrimento de las relaciones, sobre los hechos en detrimento de las estructuras. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 73)

Ainda com Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), poder-se-ia dar como exemplo os comentários do autor a respeito das narrativas oníricas produzidas por Charlotte Beradt nos campos de concentração nazista. A estratégia de Beradt, segundo Didi-Huberman, consistia em registrar (descrever) os sonhos das pessoas confinadas nos campos. É o que se chamou de ficções psíquicas, relatos que, embora não trouxessem testemunho objetivo da realidade em questão, tampouco deveriam ser excluídos como material para o conhecimento histórico, já que iluminavam vivamente a realidade de onde partiam. “Nesse ponto, o importante é que o historiador reconheça à narrativa *onírica* uma autoridade no *conhecimento* histórico como tal” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 137, ênfase no original).



Aos poucos, nota-se que a mudança de postura do historiador em relação ao conflito entre ficção e documento implica uma mudança radical da noção corrente de temporalidade. Essa mudança desloca o historiador da condição privilegiada de analisador dos acontecimentos sociais, exclui-o da possibilidade de, sob um ponto de vista superior e racional, domesticar os fenômenos, tomando os fatos históricos como dados objetivos. Especificamente sobre a noção de temporalidade, isso significa implodir a ideia cronológica da história. É isso que, em linhas gerais, para Didi-Huberman, traduz tomar a história a contrapelo. Se Ginzburg traduz o pressuposto benjaminiano sob uma perspectiva mais factual – a busca por documentos escondidos, a leitura de textos por um viés que contrarie a intenção do autor –, Didi-Huberman, em *Ante el tiempo*, vê na herança benjaminiana uma mudança revolucionária em relação à temporalidade histórica corrente, àquela que confia na sucessão linear dos acontecimentos. Assim, para Didi-Huberman, “tomar la historia ‘a contrapelo’ es ante todo invertir el punto de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 135, ênfase no original). Segundo o francês, é necessário entender “de qué manera *el pasado llega al historiador*, y cómo llega a encontrarlo en su presente, en lo sucesivo entendido como presente *reminiscente*” (p. 135, ênfase no original). Deve-se, como foi dito, “pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (p. 137, ênfase no original). Fato em movimento, fato em processo, mas, igualmente, historiador em movimento, historiador em processo. Considerar que os fatos históricos não são objetivos significa, da mesma forma, desconsiderar o historiador enquanto conhecedor estático. É isso que, em Didi-Huberman, significa introduzir elementos como a memória e a imaginação quando se aborda o método de conhecimento histórico. Memória aqui entendida não como armazém organizado do ocorrido, algo como um centro de achados e perdidos onde se pudesse localizar o que se perdeu – ou o que se quisesse resgatar –, mas memória entendida segundo o que ela carrega de acidental, de falho. “(...) las dificultades esenciales de la ciencia histórica no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un *inconsciente del tiempo*, un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador debe hacerse a la vez el receptor – el soñador – y el intérprete” (p. 137, ênfase no original).

GINZBURG, REVISITADO

Voltemos a Ginzburg e mudemos, apoiados em Didi-Huberman, o ponto de vista. Ainda em *O fio e os rastros*, no ensaio *Feiticeiras e xamãs*, Ginzburg expõe o caminho que o levou até o estudo dos processos da inquisição. Ao invés de apelar a explicações concretas e plausíveis, Ginzburg enumera razões de ordem pessoal, o que inclui as fábulas ficcionais contadas pela mãe, Natalia Ginzburg, quando era criança; a trajetória de pensador esquerdista do pai, Leone Ginzburg, ex-professor universitário e que combateu o regime fascista; a sua ascendência judaica, o que o



levaria a assumir a voz dos réus nos processos de inquisição. “Creio adivinhar hoje um emaranhado de memórias e experiências infantis misturadas confusamente com paixões e preconceitos muito mais recentes” (GINZBURG, 2007, p. 296). O olhar retrospectivo de Ginzburg sobre suas origens acadêmicas permite tecer comparações com alguns dos pressupostos assumidos por Didi-Huberman quando este fala sobre Brecht e Benjamin. Começamos pelo sentimento que Ginzburg experimenta de “euforia da ignorância” (p. 296) quando, sem saber nada sobre a feitiçaria, toma a iniciativa que lhe é corriqueira ao abordar um tema sobre o qual não sabe nada: procurar o verbete no dicionário.

Talvez pela primeira vez eu experimentava de fato o que chamaria de “euforia de ignorância”: a sensação de não saber nada e de estar a ponto de começar a aprender alguma coisa. Creio que o intenso prazer associado a esse momento contribuiu para impedir que eu me tornasse um especialista, que aprofundasse um campo bem delimitado de estudos. O impulso para enfrentar periodicamente temas e setores de pesquisa que ignoro completamente não se só conservou como se acentuou com o passar dos anos. (GINZBURG, 2007, p. 296, ênfase no original)

Neste trecho, a palavra ignorância assume outra conotação. Não significa a exaltação da falta de conhecimento sobre o tema, mas descreve o prazer experimentado por alguém que se depara com o objeto de pesquisa pela primeira vez. Segundo o próprio Ginzburg, tal premissa levou-o a não se tornar especialista de nenhum campo delimitado de estudo, o que demonstra, por parte do historiador, a vontade de estar em permanente contato com o desconhecido, de se aventurar por espaços ainda não dominados, de enfrentar novos problemas. Em resumo, esse sentimento de “euforia da ignorância” traduz um movimento de permanente abertura. Compara-se, agora, a “euforia da ignorância” de Ginzburg com o que Didi-Huberman fala a respeito da ingenuidade.

La ingenuidad por lo tanto no tiene nada que ver con la simplificación idiota de todas las cosas. Es, más bien, una apertura particularmente confiada hacia la voluptuosa complejidad – relaciones, ramificaciones, contradicciones, contactos – del mundo circundante. Es el gesto de aceptar interrogativamente esta complejidad. Es el placer de querer jugar con ella. En este sentido, la ingenuidad es tan *creadora* como *receptora*. El que inventa algo, afirma Brecht, siempre se vuelve sensual: “La invención te vuelve enamorado” (*Erfindung macht verliebt*). Y en cuanto al amor, te vuelve – deliciosamente – ingenuo. Lo cual no quiere decir estúpido, ni ignorante incluso. Ya que el sabio, el pensador o el artista, *capaces de jugar* trabajando, creando,



capaces de reencontrar el gesto de aprender, de abrirse de nuevo constantemente al placer de la *Fibel*, hacen, con la invención o el descubrimiento, un uso fecundo, poderoso, de la ingenuidad. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 263, ênfase no original)

Mais adiante, depois de contar o que inicialmente o levou até a feitiçaria e os processos da inquisição, Ginzburg relata como chegou ao processo do jovem pastor de gado Menichino della Nota. O estudo sobre esse processo foi o mote para a escritura de *Os andarilhos do bem*, outra obra de Ginzburg amplamente conhecida e traduzida em vários idiomas. Ginzburg recorda que foi vasculhar no Arquivo de Estado, de Veneza, onde se encontram “mais de 150 grossos envelopes repletos de interrogatórios e de processos, que cobrem um período de dois séculos e meio” (GINZBURG, 2007, p. 302). Diante de um arquivo tão vasto, Ginzburg não procedeu de maneira pensada, estabelecendo critérios ou prioridades, traçando escalas sistemáticas de pesquisa a fim de tomar nota da maior parte possível do material. Ao contrário, o gesto de Ginzburg frente à imensidão do material foi o do jogador.

Como eu não sabia, literalmente, o que estava procurando, fazia pedidos ao acaso – sei lá, envelopes número 8, 15 e 37 – e punha-me a folhear as páginas dos processos. Parecia-me estar jogando uma espécie de roleta veneziana. Realço esses detalhes triviais porque eles me possibilitam realçar a absoluta casualidade da descoberta: o interrogatório, realizado em 1591, de um jovem pastor de gato de Latisana, um pequeno centro não muito distante de Veneza. (GINZBURG, 2007, p. 302)

No meio de mais de 150 envelopes, cada um deles contendo uma infinidade de processos e interrogatórios, Ginzburg encontrou – reconheceu, quase como um amor à primeira vista – o documento a partir do qual escreveria uma das obras mais importantes da sua vida. Achado que é resultado do gesto de jogador de Ginzburg, que diante da infinidade de prateleiras, todas elas repletas de documentos, as mesmas pelas quais ele fumava um cigarro atrás do outro, brinca de puxar envelopes aleatoriamente, movimento que compara ao de uma roleta veneziana. Atrás de uma escolha decisiva para as pretensões teóricas de Ginzburg escondiam-se, unidos, jogo e acaso. Didi-Huberman, em *Ante el tiempo*, lembra que por trás da aparência desesperada os textos de Benjamin e a literatura de Kafka mantêm “un aspecto literalmente *festivo* en esta escritura y en este pensamiento” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 133, ênfase no original).

El que rompe el rosário, el que hace “estallar el continuo de la historia” se muestra sostenido, de un extremo al outro de su obra, por la



energia infantil de alguien que, sin embargo, hace de la historia, por ende del pasado, el objeto y el elemento de todo su trabajo. A aquello que Peter Szondi llamó muy bien la “esperanza en el pasado” en Benjamin, podría dársele también el carácter de un juego – perturbador – con la memoria. Un juego. Es decir *una serie rítmica de movimientos, de saltos*, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela. Pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 134, ênfase no original)

CONCLUSÃO

Na obra *Sobrevivência dos vagalumes*, de modo mais específico, Didi-Huberman trata de objeto aparentemente singelo, os vagalumes, ou, para ser mais preciso, o seu desaparecimento. Os vagalumes, claro, assumem o peso da metáfora que representaria os focos de resistência que, na visão de Didi-Huberman, devem ser levantados sempre que possível, ainda que os holofotes dos reinos imperialistas pareçam ofuscar qualquer reação. De qualquer forma, os vagalumes também são tomados na condição poética de simples insetos, construindo, por vezes, o que Didi-Huberman chama de “imagem poético-biológica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28), seja quando ele fala do modo de acasalamento dos vagalumes ou quando informa que são necessários cinco mil vagalumes para que se produza a luz equivalente a de uma vela⁴. Sobre a imagem dos vagalumes, Didi-Huberman reforça que, por trás deste exemplo inofensivo, exhibe-se a potência política do imaginar. “Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vagalumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (p. 60, ênfase no original).

No caso de Ginzburg, segundo pode-se avançar no presente trabalho, a configuração desta imagem, que traduz os resultados obtidos por esse conhecimento histórico que conflita ficção e história, paradigma indiciário e generalidade, resume-se ao jogo entre micro e macro-história. O próprio Ginzburg aproxima, principalmente a partir de referências a Kracauer e a Proust, o método de pesquisa do historiador aos instrumentos modernos das técnicas de registro de imagem, em especial ao cinema e à fotografia.

⁴ Analogias interessantes com o texto de Ginzburg também poderiam ser feitas, principalmente no que se refere a essas imagens poético-biológicas ou a essa recorrência ao caráter antropológico no desenvolvimento das questões. É o caso, por exemplo, quando Ginzburg remete a origem do paradigma indiciário ao homem-caçador, que perscrutava as pistas deixadas pela presa na intenção de caçá-la. Ou quando, ao falar sobre a relação do homem com o alto e o baixo, lembra da infância demorada do ser humano, que coloca o adulto na posição de autoridade. Isso, porém, demandaria tempo e pode ser objeto de trabalho à parte.



Citando também Kracauer, Didi-Huberman alerta que não basta apenas reconhecer o valor documental da fotografia que tomou conta da época moderna – assim como não basta para nós, hoje, apenas reconhecer que as imagens midiáticas tomaram conta das comunicações sociais modernas –, mas é necessário “afrontar la cuestión, estilística e política, de comprender qué palabra sabrá responder a la nueva visibilidad de los acontecimientos históricos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 210).

Por fim, conclui-se que esse trabalho não procurou igualar os pressupostos teóricos dos críticos analisados, muito menos isolá-los em blocos separados, colocando, de um lado, o suposto convencionalismo e o pé atrás de Ginzburg quanto ao pós-moderno e, de outro, as potencialidades artísticas e teóricas da operação de montagem que Didi-Huberman apresenta a partir de Brecht e Benjamin. Ao contrário, buscou-se apontar, tomando Ginzburg como exemplo, as indefinições que perpassam o trabalho do crítico. Como se viu, Ginzburg parece operar ora de uma forma, ora de outra. Ainda assim, é possível afirmar que questões semelhantes atravessam o trabalho de todos os teóricos citados neste trabalho. Questões que, não por acaso, seguem vigentes e sem resposta definitiva.

REFERÊNCIAS

BURUCÚA, J. E. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Tradução de Véra Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; 34, 2009.



MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR (2007) – UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL COM O TEXTO SHAKESPEARIANO E AMOR, SUBLIME AMOR (1961)¹

Deangelis Andriago Ruhmke²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apresentar os diálogos intertextuais presentes na versão fílmica dirigida por Lúcia Murat intitulada *Maré, nossa história de amor*, de 2007. Na produção a diretora apropria-se da temática shakespeariana de *Romeu e Julieta* aliando-a ao musical *Amor, sublime amor*, de Wise e Robbins, de 1961, para assim, também construir um musical com o intuito de inserir os amantes shakespearianos em um contexto em que a rixa é instaurada pelo tráfico de drogas, da comunidade da Maré. Construindo uma adaptação do texto shakespeariano em que Jonathan e Analídia, impedidos pelas imposições das facções rivais da comunidade articulam suas ações visando à possibilidade de permanecerem juntos e livres do conflito gerado pelo tráfico da comunidade da Maré.

Palavras-chave: Adaptação. *Romeu e Julieta*. *Maré, nossa história de amor*. *Amor, sublime amor*.

ABSTRACT: This article aims to present the intertextual dialogue present in the film version directed by Lúcia Murat entitled *Maré, nossa história de amor*, de 2007. In the production, the director appropriates the theme of Shakespeare's *Romeo and Juliet* allying it to the musical, *West Side Story* (1961), by Wise and Robbins, thus also build a musical in order to enter the Shakespearean lovers in a context the feud is established by drug trafficking, Maré's community. Building an adaptation of the Shakespearean text in which Jonathan and Analídia, prevented by the impositions of the rival factions of the community coordinate their actions aimed at the possibility of remaining together and free of conflict generated by trafficking of Maré's community.

Keywords: Adaptation. *Romeo and Juliet*. *Maré, nossa história de amor*. *West Side Story*.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2013 e aceito em 13 de junho de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Edna da Silva Polese.

² Mestre em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: mestredeangeles@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Em 2007, quando o filme *Maré, nossa história de amor* foi lançado no Brasil, no trailer da projeção fílmica já era anunciado que os espectadores encontrariam como elemento artístico um filme que teria como pano de fundo o mote "Outro Romeu. Outra Julieta. Outra história de amor". Tal situação deixava claro que entre as várias interpretações possíveis de uma obra de arte, o público iria se deparar com uma reescrita atualizada, pois o filme é um musical em que além da temática shakespeariana, Murat também se apropria do filme *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, dirigido por Robert Wise e Jerome Robbins, em 1961). Desta forma, ao construir esta versão fílmica a diretora insere o texto shakespeariano em uma nova roupagem muito mais próxima do espectador brasileiro. Isso permite ao espectador um pensamento próximo ao que Herman Northrop Frye assevera: "O escritor original não é aquele que concebe uma história nova – não existem histórias novas, na verdade –, mas aquele que conta uma das histórias mais famosas do mundo de uma maneira nova" (FRYE, 1999, p. 46).

A adaptação de Murat encena a história do amor proibido shakespeariano; desta "nova" maneira, o amor entre Romeu e Julieta é realocado entre membros de duas facções rivais da favela da Maré, que sofrem com a imposição das gangues rivais e veem seus desejos podados por estas forças.

Murat ao construir sua versão fílmica em diálogo intertextual com suas fontes utiliza um repertório musical que enfatiza temas do *rap*, do samba e do *street dance*, bem como canções da música popular brasileira evidenciando o intertexto com seu texto-fonte, *Amor, sublime amor* (1961) que encenara a disputa entre os *Sharks* e os *Jets* pelo domínio territorial no bairro onde moram embalados por ritmos latinos além do *jazz* e do *pop*, que davam ritmo aos embates estabelecidos por este conflito que impedira a união entre os amantes recontextualizados Tony e Maria.

Wise e Robbins então criam sua história: o casal, Tony, melhor amigo do líder dos *Jets*, americano, e Maria, irmã do líder dos *Sharks*, porto-riquenha, cujo amor acaba sendo ameaçado pela briga entre as gangues. As famílias rivais se tornaram então, nesta nova roupagem, as gangues dos *Jets* (americanos) e dos *Sharks* (porto-riquenhos), lideradas respectivamente por Riff e Bernardo. Murat também insere os amantes shakespearianos em uma disputa por poder; o casal, Jonathan, irmão do chefe da facção azul, e Analídia, filha do chefe da facção vermelha, sofre a limitação construída pelas facções e suas disputas territoriais.

Observa-se que Murat, ao se inspirar não só na utilização de um repertório musical, mas também no que Wise e Robbins construíram, ao se apropriarem da temática shakespeariana, recontextualizada por eles na cidade de Nova Iorque, após o *boom* da imigração porto-riquenha para a cidade dos anos 1950, também se utiliza de problemas sociais para construir sua versão.

Assim, percebe-se o trânsito intertextual no trabalho de Murat, que envolve os amantes de Shakespeare em um drama em que a violência, o crime e o



tráfico de drogas, hoje, encontrados tão frequentemente, dão a nova versão; um clímax atualizado e contextualizado em que serão inseridos os amantes shakespearianos. Dessa forma, os personagens são inseridos num contexto contemporâneo e próximo do espectador. O que a diretora fizera foi atualizar os seus textos-fonte em uma disputa que, para o público brasileiro, é cada vez mais comum, da mesma maneira que Wise e Robbins construíram sua adaptação.

DE WISE E ROBBINS PARA MURAT

Tanto Murat quanto Wise e Robbins utilizam-se da temática shakespeariana para realizar uma nova produção cultural que insere os amantes shakespearianos primeiramente, em uma briga por espaço territorial entre as gangues de Nova Iorque, além da desconstrução do preconceito sofrido por um dos grupos; já Murat difere-se ao inserir em um ambiente de tráfico e luta pelo comando da favela da Maré os jovens amantes que lutam contra os preceitos deste grupo social que os limita.

Desta forma, Murat constrói uma versão cinematográfica repleta de músicas que levam o espectador a não encontrar apenas um fundo musical, mas a apreciar os personagens externando seus anseios; dentro desta atitude da diretora, entendemos o que John Kenrick nos relata em seu estudo *How To Write a Musical*, ao apresentar um musical como uma produção em que os personagens "(...) precisam ou querem algo desesperadamente, e essa necessidade apresenta-se contra um obstáculo igualmente poderoso. O conflito resultante obriga esses personagens a dar o seu tudo e a correr todos os riscos"³ (KENRICK, 2012). É certo que o espectador encontra essas situações em outras formas de produção cultural, porém o que difere estas adaptações é que os personagens se imbuem da música para se livrar dessas amarras.

Murat apresenta os personagens rodeados de conflitos sociais, leva essa apropriação intertextual com *Amor, sublime amor* e *Romeu e Julieta* a um estágio totalmente elevado para o público brasileiro, pois como Kenrick indica, o diretor "tem que contar a história com uma nova dose de energia, de re-inspiração"⁴ (KENRICK, 2012). Murat insere os personagens em um contexto que gera uma expectativa de como terminará o conflito estabelecido perante os personagens, o que leva os seus textos-fonte a um novo contexto e clímax, construindo um intertexto que não deixa a temática apropriada de lado; pelo contrário, transforma e constrói uma nova visão, totalmente atraente para a sua nova produção, como o que apresenta Linda Hutcheon ao apontar que "(...) adaptação é uma derivação que não é secundária – é uma obra que é segunda sem ser secundária" (HUTCHEON, 2006, p. 9).

³ As traduções dos conceitos de John Kenrick foram feitas pelo autor do artigo. No texto original, encontramos: "(...) who need or want something desperately, and that need comes up against an equally powerful obstacle."

⁴ No original: "(...) the director has to tell the story with a new energy dose, re-inspiration."



Dentro desta percepção de Hutcheon, encontramos na adaptação de Murat o conflito entre os Montecchios e os Capuletos, ou se preferirmos, o conflito entre os *Sharks* e os *Jets* do filme *Amor, sublime amor*, uma vez que a aproximação com este é maior; observamos o conflito reescrito em uma rixa entre duas facções rivais que dominam o tráfico de drogas na comunidade da Maré, não deixando que a temática utilizada por Wise e Robbins, tampouco a expressa por Shakespeare caiam por terra, pelo contrário imbuí-se desses temas tão atraentes e os expõe contextualizados em uma roupagem totalmente atualizada ao público alvo.

Encontramos então Analídia, a "outra Julieta", encarnando a filha do chefe da facção vermelha, preso na cadeia, e Jonathan, seu "Romeu", como o irmão do líder da facção adversária, a facção azul. Os dois amantes são separados por um ambiente de extrema violência, e encontram no grupo de dança da comunidade um refúgio para seus sonhos e a possibilidade de uma vida digna, longe da criminalidade. O filme transforma o jogo elisabetano em um musical como seu texto-fonte fizera, retratando assim um ambiente onde as práticas de dança são a única possibilidade de fascínio, e liberdade não só para os amantes, mas para os jovens dessa favela ficcional.

Murat ao inserir Jonathan e Analídia nesta divisão cromática, possivelmente levou em conta o que cada uma dessas cores representa para o imaginário cultural: o vermelho caracterizador da facção do pai de Analídia representa a paixão, simboliza o amor, também simboliza o orgulho, a violência, o poder; não que Analídia seja orgulhosa ou agressiva, porém se levarmos em consideração os textos-fonte de Murat, encontramos Julieta e Maria caracterizadas por apresentarem a força motriz para a concretização dos seus desejos, são apaixonadas, amantes e acima de tudo, quebram tradições em prol da concretização do tão esperado enlace.

No tocante a Jonathan, a cor azul que denomina a facção a qual seu irmão comanda, observamos que o personagem, assim como os seus antecessores, caracteriza-se pela simbologia da cor azul, pois ela representa a lealdade, a fidelidade; simboliza também o ideal, o sonho, elementos estes, que são caricatos de Jonathan que é extremamente fiel aos seus desejos e principalmente a sua amada e a favor da realização do seu sonho de ficar com Analídia é que trilhará todos os caminhos possíveis para fugir das barreiras a ele impostas para poder ficar ao lado de sua amada.

Conflitos, altos e baixos, ações pensadas ou impensadas praticadas por algum personagem é o que inicia todo o clímax de um filme, sejam posteriormente finalizados de forma trágica ou feliz. Observamos que musicais geralmente são sinônimos de alegria e final feliz, porém, *West Side Story* e *Maré, nossa história de amor* em grande parte dos seus momentos estão longe disso. Primeiramente, *West Side Story* trata do racismo, sofrido pelos porto-riquenhos *Sharks*, por parte dos americanos *Jets*; *Maré, nossa história de amor* apresenta o tráfico de drogas e a disputa pelo comando da favela como o conflito que guia todas as atitudes e cria o clímax desta nova produção.

Desta maneira a "transposição" do texto canônico shakespeariano se faz; Murat apropria-se dos textos-fonte, deslocando-os e construindo um novo significado



para esses novos personagens, inserindo-os em outro ambiente, tempo, línguas; a dissociação da fonte de trabalho de seus valores tradicionais. Fazendo com que o texto seja inserido em um novo contexto sem que sua temática seja perdida, Murat faz com que a "guerra" entre as duas famílias seja recontextualizada e adaptada ao público alvo.

Esta situação de adaptação parece ser um foco da diretora, que encaixa em uma das cenas iniciais do filme uma parede coberta por um grafite onde se lê: "A arte é o que o mundo vai se transformar. Não o que o mundo é agora" (MURAT, 2007). A interpretação e a criatividade se entrelaçam em uma expressão de "transformar-se em", o que leva o público à ressignificação da obra que servira de texto-fonte assim como a obra canônica do século XVI, além da possibilidade futura de transformação social possibilitada através da arte. Essa arte, por sua vez, poderá, ao entrelaçar-se com outras, construir transformações ideológicas no pensamento ou modo de ver o mundo ao redor do espectador, uma história além de entreter pode contribuir no entendimento de um problema cultural ou social que o filme apresenta.

Hutcheon nos relata que, "os encontros com as histórias não acontecem em um vácuo. Os encontros acontecem em um tempo e um espaço, dentro de uma sociedade específica e uma cultura comum" (HUTCHEON, 2006, p. 28). Desta forma, não devemos perder de vista o caminho que um texto percorreu no cruzamento das culturas, a sua função textual e teatral deve ser levada em consideração, não podemos esquecer quais as funções sociais impostas cientes ou inconscientes ao texto, além de imaginarmos quais funções sociais ele assume no novo contexto.

O GRUPO COMO FORÇA MOTRIZ DAS ATITUDES

A representação das culturas apresentada em *West Side Story*, a partir da briga entre as gangues que se torna o assunto central desta projeção fílmica, demonstra o quanto os personagens constroem-se baseados na psicologia de grupo descrita por Freud e Le Bon, encontrada tanto nos *Sharks* quanto nos *Jets* que repudiam o que consideram ser "contra-ideal" e se organizam em volta de seus líderes, Riff para os *Jets* e Bernardo para os *Sharks*, os quais os membros da gangue creem ser amados de forma igual.

Além disso, outro aspecto da psicologia de grupo abordado pelo musical é o fato de que os personagens, quando juntos com a gangue, fazem coisas que normalmente não fariam isoladamente. Quando nos remetemos ao início do texto shakespeariano observamos que os criados Montecchio e Capuleto que se confrontam só iniciam esta troca de insultos no prólogo do texto shakespeariano porque estão alicerçados no grupo ou com um parceiro ao lado. Assim, o pensamento que Freud assevera em seu estudo *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos* (1925-1926), aliado ao pensamento de Le Bon, nos aponta as características



do indivíduo dentro do grupo, importantes para esclarecer a atitude dos criados do texto shakespeariano e dos seus intertextos.

Deixarei que agora Le Bon fale por si próprio. Diz ele: “A peculiaridade mais notável apresentada por um grupo psicológico é a seguinte: sejam quem forem os indivíduos que o compõem, por semelhantes ou dessemelhantes que sejam seu modo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o fato de haverem sido transformados num grupo coloca-os na posse de uma espécie de mente coletiva que os faz sentir, pensar e agir de maneira muito diferente daquela pela qual cada membro dele, tomado individualmente, sentiria, pensaria e agiria, caso se encontrasse em estado de isolamento. Há certas idéias e sentimentos que não surgem ou que não se transformam em atos, exceto no caso de indivíduos que formam um grupo. O grupo psicológico é um ser provisório, formado por elementos heterogêneos que por um momento se combinam, exatamente como as células que constituem um corpo vivo, formam, por sua reunião, um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente.” (FREUD, 1974)

Murat também insere esta psicologia grupal aos seus personagens de *Maré, nossa história de amor*, ao nos revelar de maneira prática qual a função do novo “texto”. Em sua adaptação, expõe, mesmo com a violência explícita, uma gradual esperança ao espectador de um triunfo dos jovens sobre a regra do crime e do preconceito que sofrem. Apresentando-os fortalecidos no grupo, ao manifestarem na linha vermelha e posicionarem-se não como baderneiros, mas sim como cidadãos dignos de respeito, Jonathan e Analídia se fortalecem no grupo de dança, espelham-se na professora e se alicerçam um no outro para lutar por um futuro livre das amarras da sociedade em que vivem.

Encontramos então que esta psicologia de grupo se faz presente nas três versões: Shakespeare no apresenta os criados Montecchio e Capuleto em uma troca de farpas que só se instaura por verem que ao seu lado há um ou mais parceiros; em *Amor, sublime amor*, Wise e Robbins apresentam os *Jets* e os *Sharks* agindo em prol do grupo a que pertencem; quando isolados, sentem-se “fracos”, porém, com o grupo, veem-se como fortes e destemidos; assim, encontramos a versão fílmica de Murat, que, ao manter este diálogo intertextual, apresenta Jonathan e Analídia mais seguros e confiantes com a presença um do outro, além de alicerçarem muitas de suas certezas nas alternativas apresentadas pela professora de dança, Fernanda.

Murat apresenta, então, uma obra que veio não apenas como mais uma versão fílmica, uma simples adaptação, como fora mencionado anteriormente, mas sim como um projeto cultural e social que tende à construção de um novo pensamento



dos seus espectadores sobre a visão preconceituosa que há sobre a problemática vivida pelos personagens. Percebemos, então, que é construído desta forma um diálogo com os seus textos-fonte, pois observamos que os personagens alicerçam-se um no outro para lutar por seus interesses com maior força.

Essa atitude causa a aproximação do espectador com a versão fílmica, pois se observa que os cidadãos desta nação, principalmente os mais jovens, também fazem parte de grupos sociais e aqueles que já passaram da adolescência possivelmente já fizeram parte de algum grupo, para que desta maneira pudesse sentir-se mais forte.

Busca de força, esta, que os espectadores encontrarão em *Maré, nossa história de amor* ao presenciarem a autoridade paterna do século XVI deslocada para a lei imposta pela facção vermelha e pela facção azul que comandam o tráfico de drogas e que lutam pelo controle das ações na área, definindo o que é aceitável e o que é proibido. Assim como a disputa feita em seu texto-fonte, em que *Sharks* e *Jets* disputam o poder dentro do seu bairro, que também recontextualiza o conflito realizado entre os Montecchios e Capuletos shakespearianos, que também trocam farpas na busca da marca territorial que almejam.

Em *Maré, nossa história de amor*, Romeu Montecchio é deslocado para Jonathan, o MC da comunidade. Dividido entre seus dois irmãos mais velhos, Paulo, um trabalhador pacífico e idealista, e Dudu, o irmão adotivo, líder da facção azul, que também luta pelo controle do tráfico de drogas em favelas, Jonathan vive o dilema de aceitar ou não a ajuda de seu irmão transgressor que promete apoiar financeiramente a sua carreira com o dinheiro ganho com o tráfico de drogas.

Julieta Capuleto é vivida por Analídia, que também luta contra o dilema entre uma vida correta e o tráfico. Moradora da mesma favela e filha do chefe da facção vermelha luta contra esta "prisão" tentando "fugir" dela com o auxílio da sua professora de dança, que procura auxiliar Jonathan e Analídia a permanecerem juntos. Assim a ousadia de Julieta é representada também por Murat, como também fora por Shakespeare, posteriormente por Wise e Robbins e hoje é reconhecida mundialmente por vários críticos.

Julieta questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os mandamentos estruturantes do patriarcalismo, priorizando assim sua identidade pessoal em detrimento da social. Encontramos na adaptação de Murat a mesma valorização do feminino que Shakespeare fizera no seu tempo, mostrando no texto contemporâneo uma Julieta rompendo todos os laços com a família e a sociedade, a fim de realizar seus desejos de mulher, vivenciando seus anseios e desejos.

No tocante a Romeu, comparando-o a temática shakespeariana, o jovem também se transforma em prol do amor por Julieta. No início, suas falas simples, porém sempre cheias de ternura, não seguem a convenção do amor cortês e/ou cavalheiresco, mas retoma o amor idealizado e muitas vezes apresentado por vários autores de um modo convencional. Dentro desta perspectiva podemos inserir o



pensamento da pesquisadora Anna Stegh Camati sobre as atitudes tomadas pelos personagens atuais em comparação aos seus antecessores, no qual a pesquisadora relata que: "Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra ideias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual" (CAMATI, 2008, p. 134).

Atitude "rebelde" esta, que marca nossos novos amantes, a busca por seus ideais faz com que eles se assemelhem aos seus antepassados shakespearianos mostrando, assim, a necessidade de uma nova atitude em prol dos seus objetivos. Mudamos de século, e desta forma a adaptação nos insere em um novo contexto onde as necessidades se fazem presentes como já se apresentaram no passado.

Levando em conta, a migração de sinais e recursos canônicos, reconfigurados para a cultura de massa, no filme *Maré, nossa história de amor*, os temas de *Romeu e Julieta* apresentam-se mais próximos do espectador, complementando e revitalizando a obra de arte canônica, ao apresentar ao público um universo que é muito mais próximo dos seus próprios problemas, permitindo a ele que se encontre dentro da apropriação, o que demonstra que o foco não deve estar somente em uma "elite" de espectadores ou que o trabalho é apenas para um grupo específico, assim como o que já fora recontextualizado em 1961 com *Amor, sublime amor* onde Wise e Robbins inserem a imigração porto-riquenha e o preconceito que estes sofreram ao tentarem se instalar em um novo país, Murat utilizando dos seus textos-fonte insere os amantes shakespearianos em um ambiente de extremo conflito entre facções rivais na disputa pelo território e comando no tráfico de drogas.

O que vemos é que Murat com *Maré, nossa história de amor* e Wise e Robbins com *Amor, sublime amor* tiram o texto shakespeariano do palco elisabetano e inserem o contexto de uma nova maneira, deixando-o próximo de todos os públicos e desta vez, contextualizam a obra em uma camada da sociedade atual ou da década de 1950 que é ou fora alvo de preconceitos, demonstrando assim que a arte pode transformar as situações, como fora mencionado em uma das cenas iniciais do filme *Maré*, além de inserir os personagens em uma situação em que sofrem preconceito e permita a eles a retribuição disso.

Murat insere as personagens de sua projeção fílmicas envolvidas na dança e na música para que possam protestar através de uma "passeata" que para a linha vermelha em plena luz do dia, onde expressam assim a "psicologia de grupo" como mencionada anteriormente em que procuram como no seu texto-fonte, alicerçar suas ações e tornarem-se mais fortes unidos ao seu grupo, como observamos nas imagens a seguir (Fig. 1 e 2).





Figura 1: Briga entre *sharks* e *jets*. (*Amor, sublime amor*, 1961)⁵



Figura 2: Protesto na linha vermelha. (*Maré, nossa história de amor*, 2007)

Imagens como essas e as demais que serão inseridas neste artigo deixam claro que a utilização do texto canônico e de seu texto-fonte recontextualizados e entregues ao público alvo atual, adequado a sua realidade, pode não só ser motivo de apreciação, porém visto como uma produção que traz ao espectador razões para refletir e construir uma nova visão sobre os pontos abordados nesta nova adaptação.

A mudança desta percepção cria uma nova abordagem para a apropriação e adaptação de obras literárias, levando assim o espectador a entender que, se uma obra de arte faz parte de uma tradição, ela pode sofrer transformações através das novas interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais, que se cria em diferentes leituras. O que permite a um adaptador ou apropriador a possibilidade de “despir” um texto canônico e popularizá-lo, utilizando a temática do mesmo “manto” que

⁵ Todas as imagens deste artigo são fotos dos filmes informados nas legendas e foram tiradas pelo autor do texto.



este esteja revestido e que o caracteriza através dos tempos e que sempre motiva novas adaptações, com o objetivo de “democratizá-lo”.

DO CORO SHAKESPEARIANO AO *RAPPER* CONTEMPORÂNEO

No trânsito dos diálogos intertextuais presentes na adaptação de Murat, encontramos, além da intertextualidade com *Amor, sublime amor*, o texto canônico shakespeariano também se fazendo presente nesta nova construção como já observado, pois após a apresentação do filme e o público já familiarizado com as características de resignificação do espaço e da cultura apresentados nesta adaptação, encontramos a inserção do coro atualizado e transportado para um grupo de *rappers*, que passa a anunciar o que encontraríamos como prólogo da obra shakespeariana, conforme Murat nos aponta neste trecho: "Nossa história de amor começa em um baile funk (...) amor eterno nascido no brilho de um instante (...). Confiando à imortalidade do ator. Confiando a imortalidade do amor" (00: 12: 25).

Trechos como estes se farão presentes em várias partes da obra, cada canção desta poderá suprir uma função dramática no corpo do filme e assim contribuirá para desenvolver os personagens e também colocar o enredo da obra em movimento. E neste caso, como o lugar de uma canção em um musical nunca é arbitrário, há momentos, circunstâncias no enredo que exigem a inserção de uma canção. Estes *flashes* não são ocasionais, sempre trazem ao espectador uma nova ideia de que o texto atual tem uma ligação com seu hipotexto. Como aborda Kenrick: “A canção em um musical deve ser utilizada de modo estratégico, inserida nos momentos de grande emoção (...) momentos em que os personagens precisam expor seus anseios, então cantam para expressar suas necessidades”⁶ (KENRICK, 2009).

Observamos no texto shakespeariano que o primeiro elemento a ocupar a cena era o coro, que aparecia antes de iniciar a ação propriamente dita. Tinha a função de comentar a ação ou informar subentendidos do texto. Em *Romeu e Julieta*, o coro entra em cena para recitar o Prólogo, isto é, um pequeno trecho, originariamente em forma de soneto, tem funções importantes na peça: como a função de apresentar a situação conflituosa existente na cidade; posteriormente, faz um resumo do que vai acontecer; e deixa o espectador curioso por saber como sucederão os fatos.

⁶ No original: “Song placement in a musical is not arbitrary! Irving Berlin said that he evaluated potential projects by looking for the ‘posts’ – points in the story that demand a song. Call these key moments whatever you like, but they are the places where characters have some emotional justification for singing. Think about your favorite musical; the songs all have something to say, expressing important feelings or concerns of the characters. Joy, confusion, heartbreak, love, rage – at the points or posts where these life-defining feelings break through, characters can sing.”

O espectador é informado pelo coro que se trata da tragédia dos jovens amantes nascidos em famílias inimigas. Desta forma, quando o Prólogo anuncia o assunto e o final da peça, sem deixar o público com maiores expectativas do desenrolar da história, o que ocorre na verdade é o anseio de presenciar como aquela história se encaminhará.

Desta maneira, observamos que Murat utiliza-se de uma forma de expressão musical muito próximo do seu público alvo, um grupo de *rappers* que tem uma forma de expressão de pensamento muito próximo e atraente ao espectador, assim apresentando e, utilizado como era no teatro grego, usa de suas rimas para resumir o que está por vir nesta nova roupagem, indícios de uma nova adaptação da temática shakespeariana estarão por todo o texto, e assim como no teatro shakespeariano o uso do coro para trazer ao espectador o enredo posterior a sua aparição aumenta ainda mais o desejo de visualizar o que virá e como todas as recontextualizações se concretizarão, o coro de *rappers* faz uso de suas rimas para apresentar ao espectador o que mediará esta nova criação também.

A DANÇA COMO ARTIFÍCIO INTERTEXTUAL

Após a inserção do coro e da concretização de um diálogo intertextual entre a temática shakespeariana, o espectador também observa o que as marcas da intertextualidade com *Amor, sublime amor* também são muito presente. O espectador encontrará, ao visualizar em um baile funk, algumas dessas marcas. A apresentação de alguns jovens dançando enquanto seguram em suas mãos diferentes armas de fogo, encontra-se, Jonathan, o DJ do baile, que observa Analídia dançando; e fascinado por ela, ele desce para dançar com a moça.

Indiferente aos olhos dos outros e com a música; dançam, mergulhado um nos olhos do outro, em um profundo estado de fascínio que envolve o casal, que de repente é alterado para além de membros armados das duas facções, em uma mistura de *street dance*, capoeira e movimentos de arte marcial; situação que nos remonta as rixas iniciais do texto shakespeariano e principalmente ao filme *Amor, sublime amor*, como apresentados nas imagens abaixo, em que encontramos a intertextualidade marcada pela troca de personagens dançando e provocando os rivais, não por meio de socos ou pontapés, mas por intermédio de uma mescla de passos de dança, seja da capoeira ou *street dance*, remetendo assim, às gangues dos *Jets* e dos *Sharks* que disputam as ruas de Nova Iorque, observamos, inicialmente, que são apenas pequenos passos de dança durante a caminhada e que acabam evoluindo para uma completa série de provocações coreografadas.

Posteriormente, outro número de coreografia utilizando-se do mambo ocorre no baile e também acaba virando uma disputa entre os *Jets* e os *Sharks*, e suas respectivas namoradas, onde imbuídos da rixa, o desejo de vencer, por intermédio da dança os seus inimigos, o momento volta-se, para a marca do instante em que Maria e Tony acabam se conhecendo e para evidenciar esta cena, o foco da câmera torna-se para os dois apenas, como será apresentado, nas imagens 6 e 7.



Figura 3: Baile funk. (*Maré, nossa história de amor*, 2007)



Figura 4: Dança no salão. (*Amor, sublime amor*, 1961)

Assim, encontramos o recurso de referencialidade que será usado por Murat em sua adaptação em certos momentos, ou recontextualizado como, por exemplo, o que não poderia deixar de existir, a troca de olhares representando o “amor à primeira vista” e a cena do balcão, nesta projeção fílmica, *Maré, nossa história de amor*, Murat rapidamente insere-as, como demonstram as imagens 5 a 9, logo abaixo, confirmando assim o diálogo intertextual das duas adaptações.



Figura 5: Troca de olhares. (*Maré, nossa história de amor*, 2007)



Figuras 6 e 7: Olhares de Tony e Maria. (*Amor, sublime amor*, 1961)



Figura 8: Varanda. (*Maré, nossa história de amor*, 2007)



Figura 9: Sacada. (*Amor, sublime amor*, 1961)

Observamos, então, que, como em *Amor, sublime amor*, em que Maria sai pela janela do apartamento e encontra o seu amado, a varanda em que os dois amantes se encontram, em *Maré*, após aquele primeiro encontro na pista de dança é um terraço do “barraco” onde mora Analídia. Ela rompe com as ordens da facção vermelha, e desce para encontrar Jonathan. Presenciamos então o coro de *rappers*, mencionado acima, que retorna a aparecer e faz novamente uma menção ao texto-fonte, em que os *rappers* da projeção de Murat anunciam, sobre os amantes, que eles podem: “(...) viver no limite entre o medo e o desejo de amar” (00: 20: 57).

Da mesma forma que Shakespeare usou em sua obra uma imensa diversidade de informações sobre a Itália, Verona e até mesmo atos sociais e culturais que auxiliaram na construção da peça, Murat traz ao espectador um universo ímpar do poder paralelo estabelecido na favela da Maré. Ela utiliza uma das mais conhecidas obras shakespearianas e com uma apropriação de *Romeu e Julieta* ela desempenha um trabalho que democratiza e populariza uma obra mundial trazendo-a para um contexto que é mais familiar ao espectador às vezes socialmente “excluído”. Nesta projeção fílmica, a marca de exclusão é expressa na separação de dois mundos: o universo urbano

está organizado de forma legal em oposição ao universo transgressor e marginalizado das favelas, assim como já fora demonstrado em seu texto-fonte em que os personagens vivem o dilema do preconceito criador e gerador do impasse entre os porto-riquenhos e americanos.

A CULTURA POPULAR RECONTEXTUALIZADA

Nesta nova roupagem construída por Murat ainda há espaço para a inserção de elementos da cultura popular como concretizada por Shakespeare. Fernanda, a professora de dança e confidente do casal, nesta versão fílmica é incumbida da função de celebrar o casamento entre Analídia e Jonathan, que é realizado em um armazém, como expressam as imagens abaixo. Lá, eles fazem juras de amor mútuo, diante dos olhos de sua instrutora de dança que os abençoa trazendo a esta nova ambientação, construída por Murat, uma nova roupagem ao que nos foi passado na obra de Shakespeare onde Frei Lourenço realiza o casamento do casal. O que também remete ao filme *Amor, sublime amor*, em que Maria e Tony também fazem juras de amor eterno e simbolizam sua união com fantasias e trajés de um ateliê de costura, como denotam as figuras 10, 11, 12 e 13.



Figuras 10 e 11: Benção (*Maré, nossa história de amor*, 2007) e Núpcias (*Maré nossa história de amor*, 2007)



Figuras 12 e 13: “Casamento” e Troca de alianças (*Amor, sublime amor*, 1961)

Após o simbólico casamento concretizado por Fernanda, o jovem casal dança no barracão perante sua professora e colegas de dança; suas habilidades como dançarinos resultam em uma possibilidade: uma bolsa de estudos no exterior, que será prontamente negada pelo irmão de Jonathan, Dudu, que proíbe seu irmão de sair dos limites da Maré. Neste instante, novamente o coro dos *rappers* aparece e anuncia: “O amor nos coloca em situações estranhas. A face ou para não enfrentá-los é a questão” (01: 32: 39).

A fim de tornar possível aos jovens amantes a oportunidade de uma nova vida, livre das repressões da favela e trazer as suas realidades um desenvolvimento pessoal que os permita um novo horizonte, Fernanda simula a morte de Jonathan. A intenção é vê-lo escapar de um caixão, mas, novamente em uma alusão à peça shakespeariana, o rapaz encarregado de alertar sobre o plano à Analídia, é interceptado pela facção oposta. A única informação que ela recebe vem através de suas amigas de que Jonathan tinha sido morto. Neste caso, encontramos então a inversão da matriz shakespeariana, onde é Julieta que, primeiramente, finge o suicídio. A ideia, mais uma vez, é inútil: Dudu, irmão de Jonathan em uma atitude impensada, diante do caixão de seu irmão supostamente morto, dispara vários tiros no caixão, matando Jonathan de fato.

Em um curto espaço de tempo, no outro lado do morro, a notícia da suposta morte de Jonathan chega a Analídia, que corre, desesperadamente para averiguar o fato acontecido e atravessa vielas em meio a uma troca de tiros e é fatalmente atingida. Assim, a morte do casal encena o processo de atualização da trama shakespeariana e do filme *Amor, sublime amor* no contexto em que o filme se insere: os jovens são mortos por armas de fogo em uma disputa territorial na qual o final trágico dos amantes contemporâneos nem de longe promete e consegue a pacificação do lugar ou a união das facções rivais.

Assim percebe-se que, da mesma forma que fora representado por Wise e Robbins e agora, mais de cinquenta anos depois por Murat em sua adaptação, o homem contemporâneo também sofre de certa forma uma influência da sociedade e que de fato, a estrutura social é muito mais forte e opressora, não permitindo a ilusão de uma comunhão partilhada. Também podemos notar que tanto a inserção da trama shakespeariana quanto a adaptação de Wise e Robbins o que presenciamos é que este trânsito intertextual inserido no contexto das favelas cariocas permite ao espectador visualizar a atualização de cenas-chave da peça canônica sem o afastar do ambiente da encenação.

CONCLUSÃO

Com essa adaptação construída por Murat, vemos que o texto shakespeariano, que já servira de inspiração para Wise e Robbins na década de 1960, é reutilizado por Murat e ao chegar ao público através do cinema, cria uma nova aproximação do texto shakespeariano com o público contemporâneo. Assim, a temática shakespeariana passa por várias mídias e se recontextualiza não como outro modelo somente, mas como um produtor de instabilidade que fala por si, é infiel, e não se submete à "temática" de uma origem. O texto shakespeariano define a sua própria lógica. E através desta lógica ele oferece uma chance para a democratização das artes, trazendo o mundo exterior mais próximo do indivíduo contemporâneo, em um país onde uma massa enorme de pessoas culturalmente excluídas não tem acesso a apresentações ao vivo ou textos publicados em uma língua estrangeira.

REFERÊNCIAS

AMOR, sublime amor. Direção de Jerome Robbins. EUA: Robert Wise, United Artists, 1961. (152 min); son.

CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jacobina e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (Org.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133-45.

FREUD, F. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, s/p.

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999.

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

KENRICK, J. *How to write a musical*. Disponível em: <www.musicals101.com/write>. Acesso em: 01 dez. 2012.

MARÉ, nossa história de amor. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Luis Vidal, Branca Murat, Daniel Lion; Filmes do Estação, 2007. 1 dvd (104 min); son.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

WALTER BENJAMIN E A PERCEPÇÃO CINEMÁTICA ¹

Maria Augusta Vilalba Nunes²

RESUMO: Com o advento do cinema, a percepção e a cognição humana se transformam. Conseqüentemente se transforma também a maneira como olhamos o mundo e como o mundo nos olha. É uma nova compreensão da vida e da História que vai se solidificando. Mas quais as implicações dessas mudanças? A busca pela resposta para essa pergunta é um dos pontos marcantes do ensaio *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin, e o que impulsiona esse artigo. Nele procuro fazer uma releitura do texto de Benjamin sob as luzes de nossa época, percebendo aproximações e distâncias, e tentando entender qual foi e qual é o papel do cinema como a arte e como política.

Palavras-chave: Cinema. História. Reprodutibilidade técnica. Política.

ABSTRACT: The advent of cinema has been changing human perception and cognition. Therefore, the way we see the world and how it sees us back is also changing. It is a new understanding of life and history that is being strengthened. However, what are the consequences of these changes? The pursuit to answer this question is one of the highlights in Walter Benjamin's essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, and it is what motivates this article. An interpretation of Benjamin's text is made in the lights of our current time, detecting approaches and distances, attempting to understand what has been and what is the artistic and political role of cinema.

Keywords: Cinema. History. Mechanical reproduction. Politics.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 21 de maio de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Luiza Britto de Andrade (UFSC).

² Doutoranda do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: srtatuta@gmail.com

INTRODUÇÃO

“O homem é o animal que vai ao cinema” (AGAMBEN, 1995, p. 2). Essa frase pronunciada por Giorgio Agamben em ocasião de sua conferência *O cinema de Guy Debord* nos propõe uma problemática essencial sobre a percepção humana: o homem é o único animal a quem as imagens despertam o interesse enquanto tais. “Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que estas não são seres verdadeiros” (p. 2).

O pensamento de Agamben introduz uma reflexão sobre a relação do homem com as imagens, especialmente com as imagens do cinema, pois essas provocaram uma mudança considerável em seus processos perceptivos. No entanto, dando ênfase ao cinema Agamben não está excluindo as outras formas de expressão imagética, pois ele sabe que as imagens em geral nos afetam; seja qual for seu processo, elas estão sempre presente, nos provocando sensações, nos tocando, nos fazendo sonhar e despertar. Mas ainda assim, se todas as categorias de imagem afetam o homem de alguma maneira, por que Agamben escolhe falar de cinema? Uma das respostas para essa pergunta é dada por ele ao se interrogar sobre o fato de Guy Debord escolher para “armar sua estratégia” (ele não se considerava nem filósofo, nem artista, mas estrategista) o cinema e não outro meio e conclui que Debord fez sua escolha porque sabia da relação estreita que existe entre o cinema e a História. Essa mesma relação é também um das questões chave para Walter Benjamin fazer sua análise crítica sobre os processos perceptivos do homem moderno em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, pois ele percebe justamente que o cinema seria o aparato cuja técnica mais se aproxima da forma como a percepção humana funcionaria. Desse modo, ao longo desse artigo estarei refletindo sobre como o cinema agiu e age em nossos processos perceptivos e cognitivos e quais as consequências e os rumos dessa ação em nossa vida e em nosso cotidiano.

A TÉCNICA CINEMATOGRAFICA E A PERCEPÇÃO HUMANA

As rápidas mudanças políticas e sociais e o crescente desenvolvimento tecnológico ocorrido a partir da Revolução Industrial (principalmente no que diz respeito à substituição do trabalho manual pelo mecânico), bem como a ascensão do capitalismo, são o lugar de onde Walter Benjamin começa a desenvolver seu pensamento sobre a modernidade e o homem moderno. Benjamin vê nessa passagem o ponto nevrálgico de significativas mudanças na percepção e nos gestos do sujeito. Para ele, o homem, diante das rápidas variações da modernidade, principalmente das

mudanças tecnológicas, tem seu processo perceptivo estimulado de diferentes formas, devendo adaptar-se a tais variações. Benjamin, que via no aparato cinematográfico a síntese dessas mudanças, escreve:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – essa é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 174)

Percebe-se que, para Benjamin, o cinema tinha a velocidade da vida moderna, uma imagem após a outra, cujo sentido impactante deveria ser rapidamente apreendido: uma mudança após a outra, que a cognição deveria ser capaz de assimilar. E, conforme acreditava, toda mudança na percepção e na cognição humana implicaria uma mudança no modo de perceber a vida e conceber a História, daí a importância de se olhar criticamente para os meios, processos e procedimentos que são agentes dessas transformações.

No entanto, quando Benjamin escreve *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, em 1936, imprime tom um tanto entusiasta em relação às recentes tecnologias de reprodução de imagens, e apesar de Benjamin também enxergar o grande potencial manipulativo dessa tecnologia como um risco, não havia chegado ainda a época em que esse potencial atingiria a escala em que se encontra na contemporaneidade, ou seja, um incessante proliferar de imagens por todas as partes e um grande percentual dos filmes tornando-se uma máquina de dramaturgias que se repetem. Essa repetição tende a moldar o gosto do público, que conseqüentemente se fecha às estéticas e narrativas que fujam às regras já determinadas. Assim, esse objeto das inervações humanas, que Benjamin define como o verdadeiro sentido do cinema, já há algum tempo vem perdendo a potência de transmitir seus impulsos. Cito novamente Benjamin:

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso baseia-se o conceito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como

as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 192)

O trecho citado é exemplar da visão de Benjamin sobre a relação estreita entre o cinema e a vida. Ele via no choque cinematográfico uma metáfora para a própria experiência do homem moderno, um homem cujos processos perceptivos estão passando por mudanças abruptas, principalmente em decorrência do excesso de estímulos aos quais está exposto. E é justamente em decorrência desse excesso, que o sistema perceptivo sente a necessidade de se defender, bloqueando os choques, o que o torna suscetível a experiências fragmentárias que tendem a não se fixar no sujeito. Consequentemente, o indivíduo se torna menos suscetível a experiências que sejam significativas, ou seja, que deixem suas marcas.

Percebe-se que a crise da experiência é para Benjamin consequência direta de uma sociedade de excessos e que o cinema é o aparato tecnológico cujo funcionamento mais se assemelha ao processo como se dá essa crise, mas qual seria o papel do cinema diante disso? Benjamin vê nele, como já mencionado, um grande poder manipulativo, mas também uma grande potencialidade política. Como o ensaio foi escrito em 1936, ano em que o Partido Nacional Socialista já havia chegado ao poder na Alemanha e alguns anos antes do início da Segunda Guerra, esses fatos certamente deixaram marcas em seu texto, já que nunca na História da humanidade uma arte havia sido tão marcadamente um veículo de manipulação política como o cinema na propaganda nazista. Nela a experiência do choque cinematográfico é efeito de uma constante submissão do indivíduo à repetição de discursos que faziam apologia aos ideais pregados pelo partido e nesse processo tudo o que não se enquadrasse nesses ideais era fortemente rechaçado.

Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Hitler, via o cinema como uma poderosa arma de difusão. Os filmes poderiam ser reproduzidos em diversos lugares e para uma grande plateia. Assim, os princípios e discursos do partido podiam por meio da tela do cinema e encarnados na figura de Hitler chegar às áreas mais remotas da Alemanha e fazer com que seu povo se sentisse parte de uma unidade de força que conseguiria reunir os cacos que sobraram após o término da Primeira Guerra mundial.

Benjamin, sendo alemão e judeu, vivenciou de perto esses acontecimentos, e, percebendo como o partido conseguia convencer um país inteiro a endossar seus ideais por meio da estetização da política, acreditava que a única maneira de a arte resistir a essa condição era politizando-se.

É pensando nessas questões que Susan Buck-Morss (1996) revisita o ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Para a autora,

Benjamin acreditava que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização política:

A resposta comunista a esta crise é a "politização da arte", implicando em – quê? Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo de propaganda comunista. Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas. (BUCK-MORSS, 1996, p. 12, ênfase no original)

Como já mencionado, desde os primórdios da modernidade industrial o sistema nervoso vem sendo submetido a um processo de adequação a determinados estímulos, por isso Benjamin vê uma urgência na recuperação da sensibilidade, e acredita que a arte deve se utilizar das novas tecnologias para isto. É claro que neste intervalo que nos separa de seu texto existiu um avanço muito grande nas tecnologias da imagem. Porém, essas mudanças não alteram a importância de seu pensamento, pois a relação que hoje vivemos com as essas tecnologias é ainda a de um procedimento de padronização e alienação dos sentidos, como veremos no tópico seguinte.

TÉCNICA CINEMATOGRAFICA E ANESTESIA

No tópico anterior seguimos os passos de Benjamin em sua teoria da semelhança entre os processos perceptivos do homem moderno e o cinema, e como ele via nesse mesmo processo uma faísca que estava levando a uma crise da experiência. Foi considerado também que essa mesma crise foi um dos fatores que possibilitaram a disseminação das doutrinas nazi-fascistas e a partir dessa constatação foram levantadas questões sobre as consequências negativas de uma estetização da política, bem como a necessidade de uma mudança no pensamento e na arte que pudessem reverter esse quadro. Faremos agora um aprofundamento dessas questões, principalmente no que diz respeito aos efeitos do choque em nosso sistema nervoso e da politização da arte. Começo então como uma citação de Susan Buck-Morss:

O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, "A estética nasceu como um discurso do corpo". É uma forma de cognição avançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvido, boca, algumas áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o "terreno frontal" (*"out front"*) da mente, encontrando o mundo pré-linguisticamente, portanto anteriormente não apenas à lógica como também à significação. É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados – é esta a razão do interesse filosófico pela "estética" na era moderna. Mas não importando o quão estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto sensibilidade moral, refinamento do "gosto" (*taste*), sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isso se dá a posteriori. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Isto é devido a seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas – de calor, de alimentação, segurança, sociabilidade; em suma, estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à auto-preservação tanto do indivíduo como do grupo social. (BUCK-MORSS, 1996, p. 14, ênfase no original)

Com a leitura desse trecho, podemos pensar que para fazer uma arte política é preciso também recuperar esse sentido primeiro da estética que vem sendo gradualmente perdido. E, se pensarmos na estética fascista, o que ela faz é justamente tentar sujeitar o indivíduo a uma domesticação cultural, ao impor uma estética do culto à ordem e à simetria, que vai de encontro a esses instintos primários a que Buck-Morss se refere, pois esses fogem da lógica, da ordem e da significação. Uma estética que impõe valores e não dá abertura àquilo que fuja de seus padrões faz com que o sujeito passe a sofrer de uma impermeabilização dos sentidos, o que conseqüentemente leva à alienação. Sob esse ponto de vista podemos dizer que ainda vivemos em uma cultura fascista, pois o que vemos hoje senão majoritariamente uma profusão incessante de clichês e de ideais estéticos?

Essa repetição de padrões é ainda mais aguda no cinema, pois sua produção envolve um custo muito alto, de modo que os filmes devem ser reproduzidos o máximo possível para que a bilheteria supra os valores gastos. Em consequência disso, são produzidos filmes de fácil acesso ao gosto do público, que vai ao cinema majoritariamente buscando a distração dos sentidos.

A questão da distração dos sentidos em relação à experiência cinemática é bastante complexa, pois eles, quando distraídos, anulam a experiência, e esta passa então a ser o próprio entorpecimento, ou seja, os sentidos bastam em si, não se expandem para além da imediatidade, ou seja, o corpo durante a experiência cinemática suporta todo tipo de estímulo, desde o sofrimento à excitação sensual, porém ele não está de fato presente nessas sensações. O cinema então se torna, para o olhar que absorve tais estímulos, usando as palavras de Susan Buck-Morss, uma “prótese da percepção”: “A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza” (BUCK-MORSS, 2009, p. 13). São suprimidos os próprios sentidos já que esses se satisfazem por meio da imagem.

Para Buck-Morss não se deve pensar o cérebro como órgão isolado na produção dos sentidos, pois o sistema nervoso estende-se por todo corpo e por isso está diretamente ligado ao ambiente onde está inserido. Para a autora, as sensações não se limitam a imagens internas ao corpo, não estão enclausuradas no cérebro, e baseada nessa premissa ela elabora o conceito de “sistema sinestético”:

Este sistema sinestético é “aberto” no sentido mais extremo. É aberto não apenas ao mundo através dos órgãos dos sentidos, como também as células nervosas dentro do corpo formam uma rede que é em si mesma descontínua. Elas alcançam outras células nervosas através de pontos chamados de sinapses, onde cargas elétricas atravessam o hiato entre elas. Enquanto em vasos sanguíneos uma fenda é indesejável, nas redes entre feixes de nervos tudo “vasa”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 20, ênfase no original)

Os sentidos estão abertos ao mundo e também recebem estímulos do mundo; isso é o que se pode chamar de experiência, ou seja, os sentidos recebem e devolvem estímulos. Para Benjamin, como já dito anteriormente, estar constantemente suscetível a estímulos é próprio da modernidade e aqui voltamos à questão do choque e sua profusão, pois quanto mais choques se registram na consciência menos efeito esses terão.

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em se proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1994, p. 111)

O que Benjamin diz é que quanto mais choque se sofre mais o sistema nervoso se adapta a ele, afastando-se assim da experiência e incorporando-se em nossa vivência cotidiana, o que implica dizer que o choque torna-se parte da vida. É por isso que Benjamin o via como a própria essência da experiência moderna. Uma experiência cujo consciente está aberto a enormes quantidades de estímulos, que acedem sem resistência ao sistema perceptivo, enrijecendo o sistema sinestético e privando o corpo de aceder às sensações, tornando-o uma espécie de autômato que age compulsoriamente: o corpo se deixa levar, absorvendo o mundo exterior sem senti-lo.

Baseado nisso, Benjamin colocava duas questões a respeito do cinema: o filme poderia de fato chegar ao sistema sinestético proporcionando uma experiência perceptiva? Ou ele seria uma espécie de treinamento para o olhar se desbloquear de seu entorpecimento? Essas questões eram para ele de importância política. O cinema encontrava-se em um meio de indecibilidade entre ser mais um aparato de alienação sensorial ou um meio eficaz de quebrar essa alienação e recuperar a perceptibilidade. O cinema, porém, nunca saiu desta indecibilidade; hoje vemos que ela é inerente a ele.

O aparato técnico da câmera, incapaz de “devolver o nosso olhar” apreende a indiferença dos olhos que confrontam a máquina – olhos que “perderam a capacidade de olhar”. É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado – e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entorpecimento é característica da nova organização sinestética como anestética. (BUCK-MORSS, 1996, p. 2, ênfase no original)

A visão de Buck-Morss sobre a câmera, posterior ao olhar de Benjamin, já vem carregada desse pessimismo de quem vê a impossibilidade do aparato em restituir o olhar. Ela afirma justamente que o olhar é indiferente, em consequência do bombardeamento de imagens a que está suscetível. Os sentidos se bloqueiam, e esse bloqueio a autora define como “anestética”. A técnica anestética começa a difundir-se largamente na segunda metade do século XIX e envolvia desde experiências com narcóticos até entretenimentos como as fantasmagorias. Para Benjamin as fantasmagorias alastravam-se até as ruas das cidades: para ele as arcadas parisienses que haviam sido transformadas em centros comerciais provocavam a partir das mercadorias expostas nas vitrines um efeito fantasmagórico.

Fantasmagorias são tecno-estéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. (BUCK-MORSS, 1996, p. 27, ênfase no original)

As fantasmagorias enganam os sentidos, neutralizando-os sem que nos demos conta disso. Elas não distorcem os sentidos como as drogas, porém manipulam o sistema sinestético, fazendo com que seus efeitos sejam incorporados aos sentidos, tornando-se a norma. É possível então pensar o cinema como uma grande fantasmagoria, uma fantasmagoria de alcance mundial em que o controle social parte de uma lógica de mercado em que se vende um entretenimento repleto de tendências homogeneizadoras, em que a diferença tem pouco espaço. Cito Buck-Morss:

A coletividade do século XX, que constrói sua identidade na base da imagem ao invés das palavras, é, ao menos potencialmente, uma verdadeira comunidade internacional, como bem sabiam os produtores e distribuidores dos primeiros filmes mudos. Essa é a vantagem política do cinema como prótese de cognição. Mas se esta coletividade é de conformismo e de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se a porta para a tirania. Se as “verdades” são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinemática se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão. (BUCK-MORSS, 2009, p. 28, ênfase no original)

Assim, tudo indica que desde a metade do século XIX se vive uma crise de percepção, como sugere Buck-Morss e como já havia sugerido Benjamin. A crise na percepção está justamente ligada à perda dos sentidos sinestéticos e tem na ascensão do capitalismo e da industrialização sua implementação definitiva, assim como vem sendo cada vez mais agravada pelos meios de comunicação e pela mídia em geral, que se tornam dispositivos de controle, como bem os define Giorgio Agamben:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em certo modo evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13)

A posição de Agamben em relação aos dispositivos está bastante vinculada a uma crítica aos meios de comunicação, tanto que ele inclui a própria linguagem entre os dispositivos de controle. Assim os meios de comunicação estão inseridos em um sistema de controle cujo objetivo é assegurar uma homogeneização do pensamento e da opinião. “O que define os dispositivos com que temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação” (AGAMBEN, 2005, p. 15). O indivíduo dessubjetivado é aquele que, estimulado pelos dispositivos, desenvolve um padrão de agir e pensar; desse modo, sua singularidade é apagada. O cinema pode também ser enquadrado na categoria de dispositivo quando se trata do alcance de sua difusão e quando esse alcance é usado de forma a reiterar sempre uma mesma fórmula e um mesmo discurso, dificultando a difusão de narrativas e proposições estéticas que fujam dessas fórmulas, o que gera uma supressão da heterogeneidade.

CONCLUSÃO

Podemos concluir que Benjamin, em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, já estava prevendo que uma humanidade com os processos perceptivos cada vez mais alienados estava a caminho. Ele estava certo, hoje vivemos em um mundo repleto de dispositivos reguladores, e o próprio cinema se torna um dispositivo. Poderíamos pensar então que a politização da arte, que Benjamin via necessária para o despertar de um sujeito crítico, não se consolidou? A resposta seria sim e não, pois, apesar das estéticas narrativas e visuais seguirem um padrão mercadológico, existem, sempre existiram e sempre existirão sopros de resistência que farão a diferença para quem estiver disposto a aceitá-los.

É preciso pensar também que não podemos nos deixar levar por um maniqueísmo categórico, diferenciando alta e baixa cultura, já que essa é uma diferença absolutamente relativa, pois podemos constatar que mesmo em filmes comerciais sempre pode existir uma fagulha de alguma coisa que nos desperte para a reflexão, tudo depende do ponto de vista que se olha. Mas para que exista ponto de vista é necessário que exista pensamento crítico, assim o problema não está nos filmes em si, mas na repetição exaustiva de uma mesma fórmula e na falta de abertura para filmes que fujam desse padrão, pois esses são os principais motivos para que a alienação crítica se torne manifesta.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O cinema de Guy Debord*. Tradução do francês de Antônio Carlos Santos. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 11 set. 2013.

_____. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. *Travessia*, n. 5, segundo semestre de 2005, p. 09-16.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 2. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, n. 33, dez. 1996, p. 11-41.

_____. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

O IMAGINÁRIO MIDIÁTICO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DOS CONTOS DE ANDRÉ SANT'ANNA¹

Volmir Cardoso Pereira²

RESUMO: Este artigo propõe algumas considerações teóricas sobre as novas relações estabelecidas entre a literatura contemporânea e o imaginário midiático, procurando enfatizar o papel fundamental da indústria cultural na construção das identidades e sua consequente tematização pela literatura. Destarte, será realizada uma análise de alguns contos de André Sant'Anna, escritor que se destacou no final dos anos 1990 com os livros de contos *Sexo* (1999) e *Amor e outras histórias* (2001), visando ilustrar o processo de incorporação dos elementos da cultura da mídia pela literatura do referido autor e assinalando, por fim, esse tema como uma característica de boa parte da produção literária mais recente.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Indústria cultural. André Sant'Anna.

ABSTRACT: This article proposes some theoretical considerations on the new relationship between contemporary literature and media imagery, emphasizing the role of cultural industries in the construction of identities and their consequent thematization by the literature. Thus, there will be an analysis of some tales of André Sant'Anna, writer who stood out in the late 1990s with storybooks *Sexo* (1999) and *Amor e outras histórias* (2001), in order to illustrate the process of incorporating the elements of media culture in the literature of that author and noting finally this theme as a feature of much of the most recent literature.

Keywords: Contemporary literature. Cultural industry. André Sant'Anna.

¹ Artigo recebido em 10 de abril de 2013 e aceito em 12 de junho de 2013. Texto orientado pelo Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon (UEL).

² Doutorando do Curso de Letras da UEL.
E-mail: volmircdz@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Pensar as relações que têm se estabelecido entre a produção literária mais recente e a cultura midiática (não só a indústria cultural, mas antes um complexo social que põe em circulação práticas, identidades e linguagens), envolve uma ampla discussão que tem dividido a crítica literária a respeito das benesses e prejuízos para a arte da escrita quando esta se aproxima dos códigos e linguagens dos *mass media*.

Embora se deva reconhecer a profusão temática e estilística da literatura brasileira contemporânea (situemo-la, por convenção, nas últimas três décadas), deve-se reconhecer que alguns temas se tornaram mais constantes e até mesmo definidores de certa vertente contemporânea que, ao ocupar-se do retrato da vida nas grandes cidades, inevitavelmente prioriza aspectos como a violência urbana, o medo do outro, a fragmentação das identidades, a incomunicabilidade da experiência e o predomínio de uma cultura massificada, regida pelos grandes meios de comunicação. Assim, tal vertente tem se aproximado constantemente da cultura de massa, de seus elementos e códigos, a fim de representar, sobretudo, uma realidade urbana que cada vez mais ganha sentido a partir das técnicas comunicativas da indústria cultural. Tal literatura, ao assimilar essa linguagem e reproduzi-la em suas formas narrativas, alimenta a discussão “pós-moderna” sobre a diluição cada vez mais evidente entre cultura de massa e erudita, firmando-se incólume apenas a cultura de mercado que se estabelece como gerenciadora dos sentidos e valores, uma vez que esta literatura aparece cada vez mais organizada em nichos, agenciada pelos grupos editoriais e calcada na profissionalização do escritor (PELLEGRINI, 2002, p 62).

Para recuperarmos um importante momento desta discussão, podemos lembrar o clássico ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, de Antonio Candido, que, ao avaliar o predomínio da cultura de massa na América Latina como uma continuação do colonialismo econômico e cultural, conclui: “Visto que somos um ‘continente sob intervenção’, cabe à literatura latino-americana uma vigilância extrema, a fim de não ser arrastada pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos” (CANDIDO, 1989, p. 148, ênfase no original). Com uma visão histórica aguda, Candido nos esclarece sobre as ideologias e as novas formas de exploração que se firmaram junto à ascensão dos *mass media*, alertando-nos para o perigo de se fazer apologia à cultura midiática no mundo subdesenvolvido. Contudo, ao propor que a literatura deve manter-se vigilante e não aderir aos instrumentos e valores da cultura de massa, supõe que a arte da escrita possa ainda manter-se em um lugar purificado, imune às contaminações das produções massivas e suas ideologias.

Embora o texto de Candido tenha sido escrito duas décadas atrás, essa concepção de um lugar asséptico para a literatura dentro da cultura contemporânea

ainda vigora em trabalhos críticos mais contemporâneos³, que insistem em considerar a escrita literária como referencial de “alta cultura”, impossibilitada de travar contato com a indústria cultural, “baixa cultura”.

Por outro lado, críticos como Vera Lúcia Follain Figueiredo assumem outra postura no que diz respeito às relações entre a literatura e os *mass media*, entendendo-as como irrevogáveis e assumindo o desafio de analisá-las para além das dicotomias estetizantes. Em seu ensaio, *Canibalismos recíprocos: literatura, cinema e cultura de massa*, a autora faz uma constatação óbvia, porém importante, na medida em que assume uma nova direção em relação a certo conservadorismo crítico:

(...) se todo o imaginário contemporâneo está permeado pelos sonhos veiculados pela publicidade, pelas telenovelas, pelos filmes de ação, enfim, pelos mitos criados pela cultura de massa, como a arte, ao focar o presente, pode desprezar essa dimensão que é constitutiva do tempo em que vivemos? (FIGUEIREDO, 2004, p. 249)

Ainda segundo a autora, vivemos hoje em uma época de “canibalismos recíprocos” dentro das esferas culturais. A publicidade e o cinema, por exemplo, se apropriaram de muitas características da cultura erudita (a ironia, as figuras de linguagem, a metanarratividade, a intertextualidade, a auto-negação, etc.), ao passo que as artes tradicionais hoje também flertam com as produções massivas, sem a necessidade (ranço modernista?) de estigmatizá-las e libertas de uma “angústia da contaminação” (HUYSEN, 1999, p. 38-40).

Assim, a crítica literária contemporânea tem o desafio de compreender estas intersecções, estabelecer novos diálogos entre linguagens que hoje se imbricam, renovar o sentido do literário para que a literatura faça sentido dentro de uma sociedade que constrói suas paisagens imaginárias a partir da cultura midiática. É com essa perspectiva que boa parte dos escritores contemporâneos tem produzido suas obras desde os anos 1980 (pensemos em nomes como Rubem Fonseca, Antonio Torres, Caio Fernando Abreu e, mais recentemente, Marçal Aquino, Ronaldo Bressane, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, etc.). Destacaremos ainda a obra de André Sant’Anna que, de modo bastante particular, exacerba essa relação entre literatura e cultura da mídia, fomentando a atualidade do debate que se mantém aceso entre a crítica literária.

³ Como, por exemplo, nos livros de Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), ou ainda de Walnice Nogueira Galvão, *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil* (2005), nos quais as respectivas autoras mantêm o conceito de uma “alta literatura”, que tem perdido espaço para as novas mídias, enquanto boa parte dos novos literatos estaria se rendendo às regras do mercado e aos códigos da indústria cultural.

A CULTURA DA MÍDIA NO BRASIL ATUAL

O imaginário midiático é parte integrante do cotidiano do homem contemporâneo. Das florestas de antenas na periferia às TVs por assinatura, da proliferação das *lan houses* pelo espaço (sub)urbano aos computadores pessoais, os aparelhos celulares multimídia, os DVDs e CDs pirateados e vendidos nas esquinas, os MP (3,4,5, etc.), os downloads armazenados em memórias cada vez maiores, enfim, a partir de toda essa parafernália tecnológica, dissemina-se um oceano de imagens, sons e palavras que permeia o cotidiano, atravessa o pensamento e os locais de comunicação humana, gerenciando as relações sociais no mundo contemporâneo. Em paralelo à nossa condição de país subdesenvolvido, emerge a sociedade da (hiper)informação, trazendo consigo discursos e ícones globalizados, entretenimento seccionado, o culto das celebridades, as marcas e os templos do consumo, novas formas de exploração a partir das necessidades construídas pelo *marketing*, padrões de beleza e comportamento, o melodrama das telenovelas, dos *talk* e *reality shows*, a espetacularização da violência e da sexualidade, a incorporação de valores tradicionais (o que um dia chamou-se “cultura popular”) ao universo dos *mass media*, enfim, um repertório de bens simbólicos que sedimentam – ainda que não determinem – a construção das identidades.

Desse modo, sem recairmos em um determinismo midiático-tecnológico simplista, poderíamos afirmar que é dentro desse universo de perene atualização e evolução das mídias que a maior parte das sociedades contemporâneas pode se reconhecer e se constituir. Talvez não estejamos mais no momento de julgarmos, à esteira de Adorno, a “indústria cultural” como algo que se opõe à uma cultura verdadeira, uma fonte de alienação na medida em que elimina as diferenças, despolitiza os conteúdos e padroniza os gostos e atitudes. Hoje difusa e contraditória, a cultura da mídia⁴ se expande, seja através da repetição de fórmulas prontas, como também pela incorporação de novas idéias e roteiros, oriundos de circuitos alternativos ou de nichos pouco convencionais, o que a torna, inclusive, capaz de “simular a própria negação de si mesma” (FIGUEIREDO, 2004, p. 278). O fato é que, por ser capaz de afetar todos os locais da cultura, já não se pode pensá-la por meio de oposições (como alta e baixa cultura, por exemplo), senão compreendê-la pelo fenômeno de *hibridação*⁵. Conforme aponta Eco, “o erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (ECO, 2004, p. 49).

⁴ Opto aqui por usar com certa frequência a expressão “cultura da mídia”, de Douglas Kellner (2001), por acreditar que tal terminologia representa melhor a situação da cultura contemporânea do que, por exemplo, expressões como *cultura de massa* ou *cultura massiva*.

⁵ Termo utilizado por Nestor Garcia Canclini (2003) para definir a interpenetração entre as esferas culturais (erudita, popular e massiva), não sendo mais possível concebê-las isoladamente.

Portanto, no Brasil atual, como em outras nações firmadas sob o liberalismo econômico, não existe cultura alheia às influências da mídia. Por extensão, “a cultura popular é feita da cultura de massas” (CULLER, 1999, p. 51), o que não implica reconhecer simplesmente uma suposta alienação cultural a partir de determinadas forças ideológicas dominantes, mas compreender também o uso que os grupos sociais fazem deste imaginário nas relações conflituosas e imprevisíveis do cotidiano. De acordo com Kelner:

Com o advento da cultura da mídia, os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade. (KELNER, 2001, p. 27)

Portanto, se entendemos o papel fundamental da cultura da mídia na construção das identidades, na tessitura dos laços sociais, na representação das instituições, na regulação da *praxis* cotidiana, podemos compreender melhor a literatura contemporânea, situando-a, dentre outras designações, como agente de problematização deste imaginário midiático, não por se esquivar ou se contrapor a ele, mas por assumi-lo sob um novo prisma, ou seja, o olhar enviesado do escritor (como diria Piglia).

O IMAGINÁRIO MIDIÁTICO LEGITIMADO PELA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Desde Manuel Puig, autor de obras como *A traição de Rita Rayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) e *O beijo da mulher-aranha* (1976), a literatura latino-americana passou a assumir uma nova relação com a cultura de massas. Segundo Chiampi, a obra do autor argentino, ao trazer para o romance os versos de tango, as radionovelas, os boleros, os filmes B, abriu caminho para uma nova concepção de literatura que já não temia o contato com os gêneros típicos da cultura de massa, mas ao contrário, incorporava-os drasticamente. De acordo com a autora:

Os narradores do pós-boom fazem a crítica dessa modernidade literária, já pelo fato de assumirem a cultura de massas como

expressão legítima do imaginário social; colocam-na, na verdade, no lugar antes ocupado pela cultura popular, posto que nela identificam um capital simbólico cuja representatividade sócio-cultural se traduz nos discursos e saberes que os grupos subalternos detêm e nos quais expressam o seu imaginário. (CHIAMPI, 1996, p. 77)

As obras literárias do pós-boom latino-americano não trazem os tópicos dos gêneros massivos como meras citações, vistas com distância e ironia, mas sim exploram esses gêneros como referências culturais legítimas, que transpassam a fala e o pensamento dos personagens e, em muitos casos, a própria estrutura dessas narrativas.

No caso brasileiro, José Agrippino de Paula em *Panamérica* (1967), Clarice Lispector em *A via-crucis do corpo* (1974), Caio Fernando Abreu em *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), boa parte dos contos de Dalton Trevisan, as novelas policiais de Rubem Fonseca, são exemplos pioneiros desta incorporação dos gêneros e elementos da cultura de massas à literatura. Mais recentemente – pensando a literatura feita no Brasil a partir dos anos 1990 –, uma gama de novos escritores, claramente influenciada por esses já citados, tem produzido uma literatura que se apropria da cultura da mídia, na medida em que se volta para os centros urbanos, para o cotidiano opressor das metrópoles, saturado de ícones do consumo, anúncios publicitários, antenas, receptores, auto-falantes, repórteres, violência vivenciada e noticiada, etc. Apenas para citar alguns desses autores, cabe lembrar obras como *O filho do crucificado* (2001), de Nelson de Oliveira, no qual o autor explora, sob a égide do tom fantástico, o tom apocalíptico do qual se revestiu o discurso midiático no início deste século, e que veio se agravar no período pós-11 de setembro; *Adorável criatura Frankenstein* (2003), de Ademir Assunção, uma divertida e retalhada representação do mundo contemporâneo, na qual celebridades, personagens de desenho animado, jornalistas e seres estranhos se cruzam, como se fossem um grande hipertexto coletivo, capaz de gerar situações *non sense* como um *talk show* literário apresentado pelo coelho Pernalonga; *Céu de Lúcifer* (2003), livro de contos que surgiu a partir do blog de Ronaldo Bressane, no qual, dentre outras situações, destaca-se a patética figura de um jornalista que tenta se livrar do vício de consumir informações sensacionalistas, isolando-se em seu apartamento a fim de escapar às torrentes informacionais midiáticas; *O paraíso é bem bacana* (2006), de André Sant’Anna, romance que conta a tragicômica saga de Mané, um jovem brasileiro que vai jogar futebol na Alemanha e acaba se tornando um terrorista islâmico. Os desejos e pensamentos de Mané são revelados através do imaginário midiático que constitui o universo futebolístico, da pornografia cinematográfica materializada em suas visões do paraíso com as setenta e duas virgens de Alá, da necessidade emergente de consumir os produtos e marcas inculcados pela publicidade, etc. Enfim, poderíamos citar ainda vários outros escritores contemporâneos que têm mergulhado, direta ou indiretamente, no imaginário midiático e em seus respectivos gêneros, como Luiz Ruffato, Joca Reiners Terron, Marçal Aquino, Simone Campos, entre outros, o que revela a preocupação de se reconhecer a cultura da

mídia como lugar de construção das identidades, em sua relação direta com a concepção de mundo que hoje nos é dada.

O IMAGINÁRIO MIDIÁTICO NOS CONTOS DE ANDRÉ SANT'ANNA

Pertencente ao grupo Geração 90⁶, André Sant'Anna é autor de *Amor* (1998), *Sexo* (1999), *Amor e outras histórias* (2001) e *O paraíso é bem bacana* (2006). Considerando-se mais músico do que escritor, Sant'Anna produz uma literatura sem preciosismos ou experimentalismos, munida de uma linguagem coloquial e firmada no imaginário midiático.

Ao afirmar, na nota de abertura de seu livro *Amor e outras histórias*, que "literatura é um negócio muito chato de fazer(...). Então decidi escrever como se fizesse música, sem esquentar demais a cabeça" (SANT'ANNA, 2001, p. 9-10), o autor supostamente manifesta, de maneira descontraída, uma intenção em fazer uma literatura mais espontânea, sem muito esmero formal. Falaciosa ou não, tal assertiva parece justificar não só a coloquialidade de sua escrita, como também o uso dos gêneros e elementos da cultura da mídia, utilizados num intenso jogo verbal de redundâncias perifrásticas, imagens e ícones dos *mass media*, que povoam o cotidiano e a mente dos seus personagens. Ao utilizar o conto como narrativa preferencial, Sant'Anna assume um estilo muito próprio de narrar, uma vez que as histórias e personagens não passam de figurações estereotipadas da cultura da mídia, de sua conseqüente influência sobre o cotidiano, definindo as identidades, orientando os processos de comunicação e as divisões classistas e grupais. Em *Sexo*, por exemplo, os personagens são descritos a partir dos produtos e marcas que usam, assumindo papéis-clichês que simulam uma espécie de mecanização das performances no cotidiano:

As caixas de som, no teto do elevador, emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo de Óculos Ray-Ban conversava com O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois executivos eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca.

⁶ Grupo de escritores que se firmou a partir das antologias *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003), organizadas por Nelson de Oliveira, cujo projeto era reunir os "melhores contistas da década de 1990" (OLIVEIRA, 2001, p 17).

O Executivo de Óculos Ray-Ban falou para o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas:

- O hotelzinho era o the best. Não deixe de passar alguns dias na Normandia quando você for à França outra vez.

No quarto andar, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, entrou no elevador. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. (SANT'ANNA, 1999, p. 7)

A aglomeração fortuita de pessoas em um elevador não é descrita como lugar de interação humana, mas sim como a execução de roteiros prescritos a partir das marcas e dos produtos que caracterizam os tipos humanos (“Óculos Ray-Ban”, “Perfume Avon”, “Gravata vinho com listras diagonais alaranjadas”). Assim, torna-se óbvio que os Executivos queiram fazer sexo com a Secretária loura, Bronzeada pelo sol, e não com a Gorda com cheiro de perfume Avon, inferiorizada em sua condição de consumidora de produto barato. Torna-se óbvio que os Executivos conversem sobre viagens internacionais, ao passo que o Negro, sem qualquer caracterização enquanto consumidor, seja visto como um elemento insuportável, incapaz de oferecer uma imagem social plausível, despertando a repulsa e o vilipêndio nos demais. Desse modo, só resta ao ascensorista cochilar, uma vez que parece estar entediado por presenciar situações como esta, nas quais os comportamentos já se encontram condicionados a roteiros de atuação, sem espaço para improvisos. Em seu ensaio *Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant’Anna*, Ângela Maria Dias conclui que:

(...) na cidade de André Sant’Anna, os vetores implicados na malha constitutiva das perífrases de nomeação – o padrão racial e a posição de classe – constituem os critérios de segmentação do universo de seus respectivos personagens. Assim, o perfil assumido pelos ícones do mercado, não diretamente referidos ao poder aquisitivo – a droga e o sexo –, variará na mesma proporção em que o exercício de escolhas singulares se encontra sempre mais submetido à respectiva inserção social do personagem. (DIAS, 2001, p. 77)

Portanto, a literatura de Sant’Anna está imbuída de um determinismo midiático-tecnológico na medida em que descreve, dentro do espaço urbano, as performances dos personagens como meras realizações de modelos e padrões impostos pela indústria cultural e pelo mercado. Logo, o enredo constitui-se a partir de simulações, aproximando-se da teoria de Jean Baudrillard, quando comenta sobre a precessão dos simulacros no mundo contemporâneo:

A simulação caracteriza-se por uma precessão do modelo, de todos os modelos sobre o mínimo facto – os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como a bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento. Os factos já não têm trajetória própria, nascem na intersecção dos modelos, um único facto pode ser engendrado por todos os modelos ao mesmo tempo. (BAUDRILLARD, 1991, p. 26)

Nessa complexa rede de simulações (o “hiper-real”), em que os papéis são distribuídos pela indústria cultural, sobretudo a publicidade e seus níveis de consumo atuando ubiquamente nos veículos midiáticos, nota-se que André Sant’Anna procura não só descrever este determinismo midiático-tecnológico, mas salienta com certa sutileza o drama humano de ser obrigado a assumir para si determinados moldes identitários:

A Adolescente Meio Hippie sentia muito nojo das revistas de sexo expostas na O Vendedor da banca de revistas, em frente ao shopping center. A Adolescente Meio Hippie ficaria decepcionada se descobrisse que O Adolescente Meio Hippie comprava a revista Playboy e a revista Ele & Ela mensalmente. Para A Adolescente Meio Hippie, a revista Playboy e a revista Ele & Ela eram “coisa de adolescente”. O Adolescente Meio Hippie também achava que a revista Playboy e a revista Ele & Ela eram “coisa de adolescente”. Por isso O Adolescente Meio Hippie ficava ligeiramente envergonhado quando comprava a revista Playboy e a revista Ele & Ela. No entanto, O Adolescente Meio Hippie comprava a revista Playboy e a revista Ele & Ela assim mesmo. (SANT’ANNA, 1999, p. 08)

Desse modo, temos em sua literatura uma espécie de fluxo discursivo que “materializa o infantilismo das mentalidades heterodirigidas pela ditadura da indústria cultural, em sua banalidade e estereotipia normativa” (DIAS, 2001, p. 81). Nessa perspectiva, as celebridades e personagens do universo midiático são evocadas enquanto projeções identitárias que, além de espelharem os modelos da indústria cultural, refletem também o drama de consciência dos expectadores (suas aflições, dúvidas e desejos), o drama daqueles que têm por referencial as produções televisivas – “A sociedade vive em estado de televisão” (SARLO, 1997, p. 81) – e suas variações dentro do cenário das mídias. É o que podemos ver, por exemplo, no seguinte trecho de *Amor*, conto do livro *Amor e outras histórias*:

(...) aquela música do Roberto Carlos que conta a história do cabeludo que foi abandonado pela namorada e acha que qualquer coisa vai fazer com que a namorada se lembre dele. É bem provável que a namorada do cabeludo nunca se lembre de nada e fique por aí namorando e abandonando cabeludos. Por mais que o cabeludo fale que a culpa é dela, nada vai fazer com que ela se lembre dele. Mas o cabeludo precisa de um consolo e, por isso, ele fica se lembrando da namorada, achando que ela vai se lembrar dele. É a história de todas essas músicas sobre homens e mulheres. Elas são muito bonitas. (SANT'ANNA, 2001, p. 34)

Ao citar referências midiáticas que estão arraigadas na cultura brasileira (Roberto Carlos e a canção *Detalhes*), o narrador-personagem, de alguma maneira, projeta sua própria desilusão e, ao mesmo tempo, seu sentimentalismo, assumidos no momento catártico. Assim, o leitor deve permanecer atento para esta dimensão subliminar do texto, pois, "o vocabulário é intencionalmente pobre, as frases, intencionalmente lineares, os personagens, rasos, as expressões, semelhantes às das vozes que, cotidiana e televisivamente, martelam nossos ouvidos" (LIMA, 2000). Assim, repleta de vozes que estão investidas de alienação política, vídeo-pornografia, preconceitos, apelos publicitários, deslumbramento infantilóide frente às produções da indústria cultural, a literatura de André Sant'Anna elabora um intenso pastiche do imaginário midiático e de seus conseqüentes moldes identitários, desnaturalizando o cotidiano, na medida em que simula naturalizá-lo ingenuamente. Nesse sentido, sua literatura se aproxima da constatação de Denilson Lopes quando afirma:

A recuperação estética na atualidade passa menos pelo elogio monumentalizador das (neo)vanguardas do que pela aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, fundamentais para entender a cultura contemporânea não só ao se falar das condições de produção e recepção, mas na análise do que antes chamávamos mensagem, produto, obra. (LOPES, 2007, p. 23)

CONCLUSÃO

Por fim, vale dizer que André Sant'Anna, assim como vários outros autores contemporâneos, insere-se, com sua literatura, nas novas discussões travadas pela crítica literária atual, na medida em que ultrapassa o arcaico conceito de "alta

literatura”, aproximando-se dos gêneros “espúrios” da indústria cultural, estreitando novas relações com os códigos e ícones massivos. Desse modo, assumi-se o imaginário midiático como laboratório imprescindível para que a literatura possa compreender dores, angústias, medos, aspirações, alegrias, enfim, todos os sentimentos pulsantes do homem comum, oprimido pelos modelos de publicidade e consumo que lhe são impostos e atordoado pelos megabytes de informação.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um Romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSUNÇÃO, A. *Adorável criatura Frankenstein*. São Paulo: Ateliê, 2003.

BAUDRILLARD, J. A precessão dos simulacros. In: _____. *Simulacros e simulações*. Tradução de João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 7-57.

SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BRESSANE, R. *Céu de Lúcifer*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução de Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 2003.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.

CHIAMPÍ, I. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 3, n. 3, 1996, p. 75-85.

CULLER, J. Literatura e estudos culturais. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999, p. 48-58.

DIAS, A. M. Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna. *Revista Estudos históricos e sociabilidades*, n. 28, Rio de Janeiro, 2001, p. 71-86.

ECO, U. Cultura de massa e níveis de cultura. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 50-20.

FIGUEIREDO, V. L. F. Canibalismos recíprocos: cinema, literatura e cultura de massa. *Revista Semear*, v. 9, Rio de Janeiro, 2004, p. 237-250.

GALVÃO, W. N. *As musas sob assédio: Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2005.

HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

KELLNER, D. Guerras entre teorias e estudos culturais. In: _____. *A cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSP, 2001, p. 25-73.

LIMA, L. C. *A literatura como risco*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_8_2.htm>. Acesso em: 13 jan. 2012.

LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, D. *A delicadeza: Estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, 2007.

OLIVEIRA, N. *Geração 90: Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *O filho do crucificado*. São Paulo: Ateliê, 2001.

PAULA, J. A. de. *Panamérica*. 3. ed. São Paulo: Papagaio, 2001.

PELLEGRINI, T. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência. *Revista Novos rumos*, ano 16, n.35, 2001, p.54-64.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANT'ANNA, A. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001.

_____. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

A REVELAÇÃO DA VERDADE POR MEIO DE UMA VISÃO ONÍRICA NO CONTO *O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI¹

Patricia Cristina de Oliveira²

RESUMO: Tendo como embasamento teórico os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipeia, pretende-se neste trabalho analisar a característica da utopia social, introduzida sob a forma de sonhos ou viagens, no conto *O sonho de um homem ridículo* de Dostoiévski. Considerando o sonho como chave elucidadora do subconsciente humano, o personagem principal encontra, no sonho, uma descoberta da verdade que ele até então desconhecia. O sonho, então, proporciona-lhe um *insight*, algo que talvez estivesse procurando e não encontrava, para realmente ser e fazer algo para mudar uma realidade incômoda. Examinando os diversos elementos da narrativa a partir desta característica menipeana, esperamos chegar a um entendimento mais profundo do conto e a uma interpretação do mesmo, tentando esclarecer a visão do sonho do nosso herói. Descobrimos por meio dessa viagem, uma possível razão para a sua existência.

Palavras-chave: Sonho. Sátira menipeia. Utopia social. Conto de Dostoiévski.

ABSTRACT: Having as theoretical background Mikhail Bakhtin's studies about the Menippean satire, this work intends to analyse the social utopia characteristic, introduced in the form of dreams or voyages, in Dostoevsky's story *Dream of a ridiculous man*. Considering the dream as the revealing key to the human subconscious, the main character discovers, in his dream, a truth unknown to him before. The dream, thus, provides him with an insight, something which he was probably seeking and could not find, in order to really be and do something to change an undesirable reality. Examining the different elements of the narrative from this Menippean characteristic, we hope to arrive at a deeper understanding, and at an interpretation of the tale, by trying to explain the hero's dream vision. Discovering by means of this travel, a possible reason for his existence.

Keywords: Dream. Menippean satire. Social utopia. Dostoevsky's stories.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2013 e aceito em 02 de junho de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

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

INTRODUÇÃO

*A verdade sobre o mundo é
inseparável da verdade do indivíduo.*

(Dostoiévski)

Pretende-se neste trabalho analisar algumas peculiaridades do gênero e da composição do conto *O sonho de um homem ridículo* de Fiódor Dostoiévski, tendo como embasamento teórico os estudos de Mikhail Bakhtin sobre as características da sátira menipeia dentre elas: a nº 3, que consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico; a nº 5 que procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando-o em sua totalidade; a nº 6 que 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; a nº 8 na qual se manifesta o elemento fantástico ou uma experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem; e a nº 11, que é essencial dentro desse conto de Dostoiévski onde os elementos da utopia social são introduzidos em forma de sonhos ou de viagens a países misteriosos, assim sendo, as viagens fantásticas, tidas como elemento utópico no conto.

Para tal análise far-se-á um desmembramento do conto para que por meio de elementos da narrativa consigamos chegar a um entendimento ou a uma possível interpretação do mesmo; tentando esclarecer a visão do sonho do herói que é introduzido precisamente como uma possibilidade de um mundo paralelo, e totalmente diferente daquele em que se encontra. A vida vista em sonho afasta a vida comum, obrigando o sonhador a ter uma percepção de outro ponto de vista, ou seja, totalmente afastado do real.

TEMA

Em resumo, no conto *O sonho de um homem ridículo*, o narrador vê a vida como uma experiência sem sentido; desde pequeno sente que em sua alma crescia uma melancolia inexplicável e tinha uma terrível convicção de que tudo, em qualquer lugar do mundo, era a mesma coisa e tanto fazia, não percebia a vida como algo especial. Residia no quinto andar de uma casa de pensão num pequeno cômodo, sofria de insônia e ouvia a noite inteira “a sodomia” que acontecia no quarto ao lado,

onde seu vizinho, um capitão reformado, bebia e jogava com seus amigos a noite inteira. Há um ano que fica acordado e pensa toda noite em se matar, conseguiu até um revólver para cometer suicídio. Mas em uma noite estrelada, quando ele caminhava pela rua, uma menina vem em sua direção e implora por ajuda, ele não responde e tenta se esquivar daquele empecilho, depois que consegue se livrar da menina, pois bate o pé e grita com ela, vai para casa e começa, inconscientemente, a sentir algo inexplicável, talvez remorso. Nessa noite, então, tem um sonho incrível: se vê morto em um caixão e um ser alado o arrebatava levando-o para outro mundo onde encontra uma espécie de paraíso em que as pessoas vivem em paz e harmonia. É tratado com muito carinho por todos os habitantes daquela nova Terra. Mas após muitos anos ele mesmo os perverteu, ele foi o "pomo da discórdia", e assim toda a harmonia desapareceu e os povos que ali moravam já não eram mais pacíficos, mas sim, hostis. Depois de perceber o mal que causara para todas aquelas pessoas, tentou se redimir, mas todos apenas riam dele, então sentiu uma dor implacável em sua alma e o seu coração se oprimiu e sentiu que novamente estava prestes a morrer, e foi aí que ele acordou. Estava na mesma poltrona, sentiu-se diferente, queria viver, sentia um amor enorme pela vida, via agora um objetivo em continuar vivendo. E quanto àquela menina, ele a encontrou novamente.

Podemos perceber que no início o herói do conto é um homem que se sente deslocado e, de certa forma, não se sente parte daquela sociedade. Um homem indiferente e descrente. Por isso, autointitula-se "ridículo", não só incapaz de mudar aquela realidade como também sem vontade ou perspectiva de mudá-la, como ele próprio se descreve no início de sua narrativa:

Eu sou um homem ridículo. Agora eles me chamam de louco. Isso seria uma promoção, se eu não continuasse sendo para eles tão ridículo quanto antes. Mas agora nem me zango, agora todos eles são queridos para mim, e até quando riem de mim - aí é que são ainda mais queridos. Eu também riria junto - não de mim mesmo, mas por amá-los, se ao olhar para eles não ficasse tão triste. Triste porque eles não conhecem a verdade, e eu conheço a verdade. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 91)

Como a citação revela, o homem carrega consigo toda a descrença no ser humano, não o considerando digno ou apto para conhecer a verdade que ele diz que conhece. Nele uma melancolia constante crescia, estava convicto de que o mundo, em qualquer canto era tudo igual e sentia um enorme desencanto pela vida. Para ele era indiferente se existisse um mundo ou que o nada houvesse no lugar

O sonho, então, apresenta-se como uma válvula de escape para suas inquietações, pois há muito nem sequer consegue dormir, pensa constantemente em

suicídio e torna-se obstinado pelo ato para o qual se prepara toda noite para cometer. Segundo Bakhtin, talvez em toda a literatura europeia não haja um escritor em cuja obra os sonhos tenham desempenhado papel tão importante e essencial como em Dostoiévski (BAKHTIN, 2011, p. 170). Durante a narrativa o sonho toma a posição de sua autoconsciência, causando-lhe uma elucidação, uma revelação do mundo em que vive. Nesse ponto há uma das características do método artístico de Dostoiévski, como artista da palavra: “Eu vi a verdade não é que a tenha inventado com a mente, eu vi, vi, e a sua imagem viva me encheu a alma para sempre” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 122). Nesse trecho o narrador conversa com seu interlocutor sobre o que considera verdade, toma a sua experiência como verossímil e plausível; crendo assim, em uma descoberta, a preciosa essência da vida!

No conto *O sonho de um homem ridículo*, há uma síntese completa e profunda do universalismo da menipeia como gênero das últimas questões da cosmovisão (BAKHTIN, 2011, p. 171). O sonho pode ser justificado pelo inconsciente, que apresenta inquietações profundas sobre a importância do mundo para a sociedade, assim como a importância da sociedade para o mundo. Essas inquietações do homem, em relação ao que deve ser estabelecido como verdade, são representadas pelo conto com teor filosófico-ideológico, características essas da sátira menipeia. A criação de situações extraordinárias para a experimentação da ideia filosófica onde a verdade explicitada por Bakhtin na 3ª característica da sátira menipeia salienta:

(...) uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. (...). Com esse fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. (BAKHTIN, 2011, p. 130).

O FANTÁSTICO: CARACTERÍSTICA DA SÁTIRA MENIPEIA

Segundo Todorov (2010) quando o narrador parece declarar que o que viu durante sua pretensa loucura é dirigida a um ouvinte que decidirá sobre a veracidade de seu sonho temos o que chamamos de fantástico. O narrador em 1ª pessoa do conto refere-se a algum ouvinte invisível ou a um juiz:

Vocês acreditam que foi por isso que gritei? Agora estou quase convencido disso. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 100, ênfase acrescentada)

Mas basta. Dou início ao meu sonho. Sim, sonhei então o sonho, o meu sonho de três de novembro! Eles agora caçoam de mim dizendo que isso, afinal, foi só um sonho. Mas por acaso não dá no mesmo, seja isso um sonho ou não, já que esse sonho me anunciou a Verdade? Pois, se você uma vez conhece a verdade e a enxerga, então sabe que ela é a verdade e que não há outra e nem pode haver, esteja você dormindo ou vivendo. Ora, que seja um sonho, que seja, mas essa vida que *vocês tanto exaltam*, eu queria extingui-la com o suicídio, e o meu sonho, o meu sonho - ah, ele me anunciou uma vida nova, grandiosa, regenerada e forte!

Escutem. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 102, ênfase acrescentada)

Nesse diálogo com o ser desconhecido fica evidenciado o diálogo interior, ou seja, onde todas as palavras se dirigem a si mesmas, ao universo e ao seu criador; a todos os homens. Sendo assim, no sonho do herói, fica evidenciado a sua preocupação com um ideal possível, e que ele luta de forma inconsciente, mas incansavelmente para conquistá-lo. Notando que a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e à experimentação desta tão sonhada verdade.

O fantástico livre e o simbolismo, características importantes da menipeia, também estão presentes na narrativa de Dostoiévski; essas se expressam em aventuras que ocorrem em lugares como estradas, bordéis, covis de ladrões, etc. A ideia não teme o ambiente, mas é simbolizado por ele. Durante o conto *O sonho de um homem ridículo*, o narrador encontra-se em seu quarto, onde passa noites e noites em claro, somente ouvindo as festas de seu vizinho, que segundo ele, parecem orgias, e medita incansavelmente, pois tem insônia, sobre a sua morte. Nesse instante, o ambiente, serve-lhe como clausura ou uma cela, onde se sente preso e é ali que decide dar fim à sua existência. Segundo Bakthin, a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de ideia - um sábio - se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade (BAKTHIN, 2011, p. 131). O mal estar causado pela inquietação do homem em relação à busca incessante por uma verdade fica evidenciado no trecho a seguir:

A cada noite não consigo dormir até o raiar do dia, assim já faz um ano. Passo a noite toda sentado à mesa na poltrona sem fazer nada. Os livros, só leio de dia. Fico sentado e nem pensar penso, me vêm, assim, umas ideias, mas deixo-as escapar. A vela arde até o fim numa noite. Sentei-me à mesa em silêncio, tirei o revólver e coloquei à minha frente. Quando coloquei, lembro, perguntei a mim mesmo: “É

assim?”. Ou seja, vou me matar. Sabia que enfim nessa noite certamente me mataria, mas até lá quanto tempo ainda iria ficar sentado à mesa - isso não sabia. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 97)

Observamos nesse trecho a presença da característica nº 8 da sátira menipeia, que afirma ocorrer uma destruição da integridade e da perfeição do homem e que essa é facilitada pela atitude dialógica em face a si mesma (BAKHTIN, 2011, p. 133).

O SONHO COMO ELEMENTO FANTÁSTICO

Partindo do pressuposto que o fantástico produz um impacto sobre o leitor e esse acontece através do medo, do horror ou simplesmente da curiosidade; então essa característica pode ser atribuída ao conto aqui analisado. Pois o suspense que o narrador proporciona ao leitor ao descrever o sonho que teve na primeira noite em que conseguiu dormir é intenso. E carrega consigo aquele leitor curioso, que precisa, assim como a personagem de Dostoiévski, de uma resposta.

O mundo onírico nos proporciona uma fusão entre o mundo físico e o mundo espiritual ou do subconsciente. O tempo e o espaço do mundo do sonho não são compatíveis com o tempo e o espaço do mundo real.

A personagem passa um longo tempo em seu sonho, ou seja, somos levados por um grande espaço-tempo durante o sonho: “O sonho atravessou um milênio voando e deixou em mim apenas a sensação do todo” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 117).

Pode-se aqui destacar a característica menipeana nº 8, a experimentação moral e psicológica, da qual fazem parte os sonhos extraordinários, nos quais a personagem sofre uma revelação sobre algo que o incomoda, ou uma iluminação espiritual, como comenta Bakhtin.

As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (BAKHTIN, 2011, p. 133)

No conto *O sonho de um homem ridículo*, podemos observar essa característica, pois a personagem, depois de ficar noites e noites com insônia, consegue dormir depois de um episódio que o marcou muito. Algo que mexe com sua alma: uma menina pede ajuda para ele, mas sem se importar no momento, impele a criança. Segundo ele nada mais importava, e por nada mais importar é que grita com a menina: "Foi justamente por isso que eu bati o pé e gritei com voz de bicho para uma criança desgraçada (...)" (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 100).

Mas depois sua consciência o perturba e alega que a menina o salvou, pois ficou tão pensativo com tantas questões na cabeça que adiou o tiro que seria certo naquela noite. Então nos deparamos com o sonho que aparece como um pesar em sua consciência, como ele comenta:

Dou início ao meu sonho. Sim, sonhei então esse sonho, o meu sonho de três de novembro! Eles agora caçoam de mim dizendo que isso, afinal, foi só um sonho. Mas por acaso não dá no mesmo, seja isso um sonho ou não, já que esse sonho me anunciou a Verdade? Pois, se você uma vez conhece a verdade e a enxerga, então sabe que ela é a verdade e que não há outra e nem pode haver, esteja você dormindo ou vivendo. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 102)

O homem apresenta aqui uma dualidade, uma dúvida vista como grande incentivadora da personagem do conto, ele sente-se num labirinto, perdido, sem encontrar um caminho, talvez achando que não há nenhum caminho. Mas a sua consciência toma ciência após seu comportamento com uma pobre menina, e o incomoda tanto que acaba partindo para um mundo onírico. A destruição da integridade da personagem principal, o homem sonhador, parte de um comportamento que ele acha inaceitável, mas que mesmo assim, por se achar ridículo e invisível, age de maneira ridícula e inumana com uma pessoa. Então acontece um desdobramento de sua própria personalidade.

A experiência tida no sonho como estranha ou extraordinária, nos leva para um mundo paralelo. O sonho que se apresenta como elucidador é em princípio muito atemorizante para o leitor, pois a personagem está morta no sonho, e é levada pelo céu por uma criatura alada para outro mundo.

A morte lhe aparece como uma realidade macabra, pois se sente vivo, mesmo estando enterrado. Sabe que está morto fisicamente, mas a sua mente está mais viva do que nunca, capaz de perceber seu meio com descrições vigorosas. Como ele afirma:

Eu jazia e, estranho -, nada esperava, aceitando sem discussão que um morto nada tem a esperar. Mas ali estava úmido. Não sei quanto tempo se passou - uma hora, ou alguns dias, ou muitos dias. Mas de repente no meu olho esquerdo fechado caiu, infiltrada pela tampa do caixão, uma gota d'água, depois de um minuto outra, depois de mais um minuto outra, depois de mais um minuto a terceira, e assim por diante, e assim por diante, sempre de minuto em minuto. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 104)

Segundo a característica nº 5 da sátira menipeia:

A ousadia da invenção do fantástico cria um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. (BAKHTIN, 2011, p. 131)

Assim sendo, o pensamento filosófico fica evidenciado nesse conto, pois o subconsciente toma conta do real, do consciente, tentando mostrar as variantes do homem: suas crenças, suas dúvidas, suas certezas.

A TERRA, O INFERNO E O OLIMPO DO HOMEM RIDÍCULO

Em nossa análise, podemos perceber estados de espírito da personagem. A personagem atravessa planos reais e imaginários (por meio do sonho), para encontrar uma verdade maior, uma luz para quem sofre na escuridão do nada.

O plano terrestre entende-se por aquele em que ele permanece no nada, ou se sentindo um nada; simplesmente ridículo. Mesmo que as pessoas ao seu redor zombem do que ele fala e faz, sente-se indiferente perante aquela situação, pois sabe que é ridículo, assim como todos que o rodeiam, mas sofre por não falar, e sofre, calado:

Sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci. Talvez desde os sete anos já soubesse que sou ridículo. Depois fui para a escola, depois para a universidade, e ora - quanto mais estudava, mais aprendia que sou ridículo. De modo que todos os meus estudos universitários como que só existiram, afinal, para me provar e me

explicar, à medida que neles me aprofundava, que sou ridículo.
(DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 91)

Esse sofrer leva o herói dessa narrativa a criar dentro do seu subconsciente um sofrimento tão doloroso e mudo que o deixa à beira da loucura. Mas em seu ambiente social não deixa transparecer os seus temores, suas mágoas, suas angústias, ele apenas vive e convive com uma situação que o importuna, que o desagrada, mas isso acontece por se achar tão ridículo e ínfimo quanto todos que o rodeiam.

Mesmo em seu sonho, encontra-se na terra, ou seja, sob a terra: enterrado. Sente-se de certa forma que ainda permanece ridículo, pois sua existência tinha finalmente encerrado, e agora esperava por algo, não sabia o que, mas como em sua vida, continuava esperando alguma coisa acontecer.

O plano do inferno se passa quando decide como iria tirar a sua própria vida, pois tinha comprado um revólver e o deixava guardado em uma gaveta de cabeceira. Durante dois meses, dormiu com aquela arma ao seu lado, quando em uma noite sai caminhando e olha para um céu terrivelmente escuro, onde observava manchas negras sem fundo. A escuridão e o sentimento de morte nos remetem ao inferno astral da personagem:

Passo a noite toda sentado à mesa na poltrona sem fazer nada. (...).
Sentei-me à mesa em silêncio, tirei o revólver e o coloquei à minha frente. Quando o coloquei, lembro, perguntei a mim mesmo: “É assim?”, e com absoluta determinação respondi a mim mesmo: “É assim”. Ou seja, vou me matar. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 95)

Ao se deparar com uma menina sentiu que de alguma forma, naquele momento fez um grande mal a ela, a menina apenas lhe implorou por ajuda e ele manteve-se frio, não mostrando nenhuma reação, talvez isso o atingiu o fazendo perceber algo que até então nunca tinha percebido: a sua atitude perante os outros. Naquele momento por pensar que não era ninguém, e por não ser ninguém, não causaria impacto sobre ninguém, sente-se tocado pelo semblante lívido daquela figura que o incomoda profundamente, tornando sua vida um inferno ainda maior, pois agora, talvez, tinha percebido que se importava:

Embora ela não articulasse bem as palavras, entendi que sua mãe estava morrendo em algum lugar, ou que alguma coisa acontecera lá com elas, e ela fora correndo chamar alguém ou achar alguma coisa para ajudar a mãe. Mas não fui atrás dela, e, ao contrário, me veio de

repente a ideia de enxotá-la. Primeiro lhe disse que fosse procurar um policial. Mas ela de repente juntou as mãozinhas, e, soluçando, sufocando, corria sem parar ao meu lado e não me largava. Foi então que bati o pé e dei um grito. Ela apenas gritou bem forte: “Senhor, senhor!...” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 93)

O Olimpo apresenta-se por meio do sonho da personagem que é levado a um mundo paralelo e idealizado. Uma criatura atravessa o espaço obscuro carregando-o para um lugar desconhecido. A princípio a escuridão do céu é imensa, e ele se sente com o coração apertado, com medo! Esperando o pior, acha que o lugar para onde a criatura o está levando não será bom, mas sim um lugar onde irá pagar pelos seus pecados, principalmente por ter tirado a própria vida.

Subitamente depara-se com algo familiar, o sol, nesse instante acha que está vendo o duplo do sol, encontra-se então numa terra, igual àquela de onde viera; depara-se com um paraíso terrestre, onde os animais não o temiam e com pessoas que não conheciam a guerra, eram ternos e belos. A única preocupação deles em relação ao visitante era de tirar a expressão de sofrimento de seu rosto.

O lugar idealizado, visto no sonho do homem, nada mais é do que um paraíso imaginário, onde aprendeu muito com aquelas novas pessoas. Pôde observar a humanidade e enxergá-la de forma diferente, mais esperançosa, com alegria.

Um dia o narrador começa a ensinar aos outros habitantes coisas como a mentira. Nisto começa a corrupção da utopia. As mentiras geram orgulho, e o orgulho gera uma avalanche de outros pecados. Logo, o primeiro assassinato ocorre. As facções são feitas, as guerras são travadas. A ciência suplanta a emoção, e os membros da antiga utopia são incapazes de lembrar da sua felicidade anterior. Então ele acorda, um homem mudado, completamente grato pelo dom da vida. Ele resolve passar o resto de seus dias pregando a verdade. E compreende que sua principal lição na terra é a de amar aos outros como a si mesmo.

A evocação do sonho, inunda a esperança do herói, que parece desenterrar e ressaltar do seu subconsciente a fé na humanidade, algo que pensara ter perdido a muito tempo.

CONCLUSÃO

A personagem interessa para Dostoiévski como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do

homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Segundo Bakhtin todo o discurso do narrador está impregnado do diálogo interior:

Aqui todas as palavras se dirigem a si mesmas, ao universo e seu criador, a todos os homens. Aqui também como no mistério, a palavra ecoa diante da Terra, ou seja, ante todo o mundo. (BAKHTIN, 2011, p. 177)

Na conclusão da história, o narrador afirma que ele encontrou a menina, e que ele vai continuar com esse novo pensamento, de fazer o bem às pessoas, presumivelmente numa referência à possibilidade de expiação de seus erros passados.

Podemos considerar a visão do sonho como uma maneira de analisar o fantástico, levando em consideração a viagem onírica que o herói do conto relata. Essa viagem épica leva-nos a refletir de maneira profunda sobre os conflitos do homem, suas angústias, suas misérias. Sendo assim, uma forma de tentar amenizar a tão pesada e enigmática jornada do homem no mundo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. São Paulo: UFF-USP, 2011.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR / EDUEL, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Duas narrativas fantásticas – A dócil e O sonho de um homem ridículo*. 1 ed. São Paulo: 34, 2003.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A ATITUDE DIÁLOGICA DO PERSONAGEM VÁSSIA À FACE DE SI MESMO E DOS OUTROS PERSONAGENS EM *CORAÇÃO FRÁGIL*, DE DOSTOIEVSKI¹

Adriane Berneck Côas Bendlin²

RESUMO: Partindo das conceptualizações bakhtinianas sobre as características da sátira menipeia, este trabalho apresenta uma leitura da novela *Coração frágil* de Dostoiévski. Este trabalho busca verificar, pela experimentação moral e psicológica e pela "atitude dialógica do homem em face de si mesmo", bem como pelas "últimas questões", como teorizadas por Bakhtin, como o personagem Vássia, em seus diálogos com as outras personagens, mas principalmente seu amigo Arkádi, vai aos poucos se desintegrando: da felicidade que sentia com a noiva formosa que o destino lhe apresentara até sua completa desintegração psicológica, por não conseguir acabar o trabalho que o chefe o havia encarregado de fazer, consequência do remorso que sentia em ser feliz, por se considerar indigno de tanta felicidade.

Palavras-chave: *Coração frágil*. Dostoiévski. Bakhtin.

ABSTRACT: Starting from the Bakhtinian conceptualizations about the characteristics of the menippean satire, this work presents a reading of Dostoevsky's story *A Weak Heart*. It tries to verify, through "moral and psychological experimentation" through man's "dialogical face to face with himself, through the "ultimate questions", as theorized by Bakhtin, how Vassia, in his dialogues with the other characters but mainly with his friend Arkadi, little by little disintegrates: from the happiness he felt with his beautiful fiancée which destiny had presented to him, until his complete psychological disintegration, for not being able to finish the work his boss had entrusted him with, as a consequence of the remorse he felt in being happy, for he considered himself unworthy of so much happiness.

Keywords: *A Weak Heart*. Dostoevsky. Bakhtin.

¹ Artigo recebido em 21 de abril de 2013 e aceito em 02 de junho de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

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

INTRODUÇÃO

A novela *Coração frágil*, de Fiódor Dostoiévski (1848), foi uma das obras escritas na época de juventude do escritor. É considerada uma das mais perfeitas narrativas de Dostoiévski, devido a sua unidade dinâmica e harmoniosa, vivacidade do diálogo, ternura e poesia que encerra a história. Essa obra, como tantas outras, desperta um fascínio que passa por várias gerações de leitores.

Esse trabalho apresenta uma leitura dessa novela, analisando especificamente os diálogos do personagem Vássia em face de si mesmo e aos outros personagens, à luz dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin sobre algumas das características da sátira menipeia. Utilizaremos os conceitos bakhtinianos presentes em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para que possamos estudar alguns diálogos de Vássia com Arkádi, analisaremos primeiramente o enredo da novela, os outros personagens, o narrador, o espaço e o tempo em que ocorre a narrativa de *Coração frágil*

ENREDO

Para Cândida Gancho, o enredo “é o conjunto dos fatos de uma história” (GANCHO, 2002, p.10) também conhecido por fábula, intriga, ação, trama, história. Como ela continua, são duas as questões para se observar no enredo: sua estrutura, que são as partes que compõem o enredo, e sua natureza ficcional. A verossimilhança, ou seja, “a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor”, é “a essência do texto de ficção” (p. 10). O texto precisa ser aceitável, a história que é inventada deve ter credibilidade. O leitor precisa acreditar no que está lendo.

Além da verossimilhança, para se entender a organização dos fatos no enredo, precisamos compreender o elemento estruturador: o conflito, definido por Gancho como “qualquer componente da história (personagem, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, 2002, p. 11).

Gancho também menciona o enredo psicológico. Para ela, “os fatos nem sempre são evidentes porque não equivalem a ações concretas do personagem, mas a movimentos interiores; seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico” (GANCHO, 2002, p. 13). Isso quer dizer que, excetuando-se este aspecto, o enredo psicológico tem a mesma estrutura do enredo de ação: existe um conflito, apresenta partes, verossimilhança e pode ser analisado.

Ao lermos a novela, podemos dizer que o enredo trata do seguinte: Vássia, um simples funcionário público, copista, que possui rapidez e uma letra bonita, é encarregado pelo chefe de alguns trabalhos particulares, recebendo gratificações extras. O personagem, ao ser incumbido de realizar nova tarefa, conhece Lisa, por quem se apaixona e torna-se seu noivo. Seu amigo Arkádi Ivânovitch trabalha no mesmo setor, devota-lhe uma sincera amizade e divide com ele seu humilde apartamento. Vássia revela ao amigo seu noivado, mas invadido pela felicidade que o cerca se esquece da tarefa e dedica-se a sua noiva e a seus sonhos. Arkádi tenta ajudá-lo a concluir o trabalho. Vássia inicia serões na tentativa de recuperar o tempo perdido. Na última noite que passa com Arkádi, Vássia passa a escrever com a pena seca, sinal da loucura que o levará ao manicômio. Aos poucos, Arkádi, por sua grande amizade, adquire as características que identificavam Vássia.

Como enredo psicológico temos a revelação que Vássia faz ao seu amigo. O anúncio do noivado traz ao Vássia um conflito emocional, pois o fato dele estar noivo acarreta-lhe uma série de emoções que irão se desenvolver na narrativa.

PERSONAGENS

Os personagens encontrados são: Vássia Chumkov, modesto escriturário de uma repartição pública que representa a fragilidade, um homem que precisa de um apoio, de um braço forte para seguir seu caminho. Arkádi Ivânovitch Niefiediévitch, que também exerce a função de escriturário de uma repartição pública, amigo que divide o apartamento com Vássia e representa o homem forte. Ele é o oposto de Vássia, está sempre disposto a ajudar e acompanhar o amigo. Lisa, a noiva de Vássia, chamada Lisanhka Artiômieve que desperta o amor em Vássia. Uma moça que havia sido enganada por outro homem e que se apaixonou por Vássia que a havia consolado nos momentos de tristeza. Iulian Mostakóvitch, o chefe para o qual Vássia fazia os trabalhos extras, também chamado por Vássia de "Sua Excelência"; representa um homem sério com um carinho paternal por Vássia. A vendedora, Madame Leroux, que ajuda Vássia a se decidir na escolha do chapéu que quer dar a Lisa. Mavra, que fazia a limpeza da casa de Vássia e Arkádi e que parecia estar sempre indisposta a ajudar.

TEMPO

A narrativa apresenta um tempo linear (período de quatro dias consecutivos): da véspera de Ano Novo, à tarde, até o dia 03 de janeiro. Os dois dias ao final da história ocorrem dois anos mais tarde.

Há várias expressões indicando o tempo no decorrer da narrativa, como por exemplo, "Às seis da tarde, na véspera de ano Novo" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 527); "Chama-me às oito sem falta..." (p. 553); "Por fim, por volta da onze da noite" (p. 554); "Dois anos mais tarde" (p. 561). Essa linearidade do tempo nos revela a angústia do personagem em ver o tempo passar e seu trabalho ainda por realizar, levando-o à loucura.

ESPAÇO

A trama de *Coração frágil* ocorre na cidade de São Petersburgo. Alguns diálogos e ações acontecem no quarto onde Vássia e Arkádi vivem, outros têm lugar na loja onde compram o chapéu para Lisa, como também na casa de Lisa, na casa de Mostakóvitch e nas ruas e avenidas da cidade.

NARRADOR

O narrador é em terceira pessoa, onisciente e intruso. Segundo Gancho, narrador onisciente é aquele que sabe tudo sobre a história e narrador intruso aquele que dá o seu parecer, fala com o leitor e julga diretamente o comportamento dos personagens (GANCHO, 2002, p. 27-28). Vejamos alguns exemplos no conto que comprovam o tipo de narrador: "Arkádi Ivanovitch foi em pontas de pés, devagarinho, até à cama e estendeu-se: daí a pouco **quis** logo tornar a levantar-se mas **disse para si próprio** que não devia distrair o amigo e continuou quieto" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 532, ênfase acrescentada).

Pelo visto, a notícia do casamento tinha-o perturbado a ponto de roubar-lhe o sossego. Olhava para Chumkov que, por sua vez, o olhava também, sorria e o ameaçava com o dedo. Chumkov franziu as sobrancelhas como se elas estivessem as suas forças e o

ambicionado êxito do seu trabalho e depois tornou a fixar os olhos sobre o papel. **Parecia que também ele não podia dominar** a sua comoção; mudava constantemente de pena, mexia-se na cadeira e parava de repente de escrever (...). (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 532, ênfase acrescentada)

E Vássia, que todo aquele tempo tinha escutado a amigo, sorridente, procurando manifestar-lhe todo o seu afeto, ele que, numa palavra, escutara Arkádi com toda a sua alma, de repente calou-se, ficou inquieto e quase saiu a correr. **Pelo visto, algum pensamento** desagradável viera de súbito (...). (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 541, ênfase acrescentada)

O narrador onisciente traz ao leitor os detalhes da história direcionando-o a motivos que formaram a narrativa. E sendo um narrador intruso, reforça a idéia do conhecimento dele sobre a história e sua opinião a respeito dos fatos.

Para podermos compreender a função desses diálogos, dentro das características da sátira menipeia como apresentadas por Bakhtin, apresentaremos algumas cenas da narrativa com trechos dos diálogos, a fim de darmos nossa interpretação quanto à importância dos mesmos na trama.

CENA I

Nesta cena vemos Arkádi Ivânovitch e Vássia Chumkov no quarto andar, quase junto ao telhado, nas vésperas de Ano Novo. Vássia acaba de chegar em casa vestindo seu melhor terno, camisa branca. Queria conversar com o amigo Arkádi. Este percebe a intenção de Vássia. O diálogo revela um tom de intimidade entre ambos. Vássia quer lhe revelar algo: "Ah, Arkacha! Boas tardes, colega! Se soubesse o que tenho para te dizer! - Claro que não sei! Mas aproxima-te!" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 527).

As palavras de Vássia nos mostram que seu objetivo é de revelar algo importante ao amigo Arkádi. O diálogo continua, com Vássia revelando a Arkádi que ficou noivo, seguido da descrição da ação:

- Está bem. Desembucha, então!

- Arkácha! Fica sabendo que tenho noiva e que vou me casar!

Arkádi Ivanovitch, em silêncio, tomou Vássia nos braços como se fosse um garoto (embora Vássia não fosse pequeno demais, era fraco), e pôs-se a passeá-lo assim, suspenso dos seus braços, de um lado para o outro, exatamente como quem embala um menino de peito. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 528)

Esta cena em que Vássia consegue revelar seu noivado ao amigo nos mostra a eterna amizade, a sensibilidade e a ternura existente entre ambos. Podemos perceber igualmente a fragilidade de Vássia e a intimidade entre os dois. Vemos o contraste entre o fraco e o forte: Vássia, um homem fraco, nos braços de Arkádi, homem de grande força. O que nos revela o apoio que ele presta ao amigo, a força que ele possui para ajudar Vássia a superar qualquer conflito, como será visto.

Em seguida, Vássia revela a Arkádi mais detalhes sobre sua notícia:

- Vim ter contigo, como meu amigo que és, com a alma a transbordar de alegria, ansioso por abrir-te o meu coração e comunicar-me a minha felicidade...

- Sim, mas de que felicidade, falas tu? Por que não principiaste logo por me dizer isso?

- Bem. Fica sabendo que me vou casar! – respondeu Vássia de mau humor, pois sentia-se na verdade magoado.

- O quê? tu, casares-te? Isso é verdade? Gritou Arkacha a plenos pulmões. Não, não!... Como é possível? Vejam só... chorando! Vássia, meu amigo, ouve-me! Diz-me...isso é verdade?

E Arkádi tornou abraçar o amigo. (...).

Akádi Ivânovitch, que era extremamente sensível, chorava e ria enquanto ouvia o amigo. A este acontecia o mesmo. Abraçavam-se e tornavam a abraçar-se esquecidos de tudo o mais. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 529)

Nesta cena percebemos a grande sensibilidade de um para com o outro. Isto nos permite compreender melhor por que razão Arkádi irá assumir as características do amigo, ao final da narrativa, após este ser levado ao manicômio: por ser ele tão sensível e terno para com Vássia.

Esse mesmo elo de intimidade entre eles continua na sequência do diálogo:

- Vássia, estou ouvindo o que me contas e ainda não acredito que seja verdade. Por Deus te juro que me custa a crer. Parece-me... Diz-me; como vais tu casar-te? Como é possível que eu tenha estado cego todo esse tempo? Eu também vou confessar-te uma coisa, Vássia: também eu pensava casar-me mas casando-te tu, é a mesma coisa...também eu serei feliz!

- Ah, se soubesses como estou contente! – disse Vássia comovido e pôs-se a dar voltas no quarto para um lado e para o outro.

- E tu também estás, não é verdade? Somos pobres mas havemos de ser felizes... e isso não é nenhuma loucura. A nossa felicidade não é fictícia como a dos livros, somos felizes de verdade. (DOSTOIÉVSKI,1963, p. 530- 531)

Neste diálogo transparece também a presença da diferença social existente na época. A felicidade parecia ser só privilégio das pessoas mais afortunadas, longe da realidade, e ele, uma pessoa tão simples, estava feliz. Mas esta felicidade o perturbou tanto que acabará levando-o à loucura.

O próximo diálogo a ser examinado, que ocorre após Vássia ter revelado a Arkádi que tem um trabalho a fazer para Iulian Mostakóvitch, nos mostra Arkádi tentando descobrir quanto de trabalho ainda resta para Vássia fazer. Percebemos uma sensação de medo por parte de Vássia, mas ele não quer demonstrar ao amigo sua insegurança. No seu íntimo acha que Vássia não conseguirá terminar de escrever. Assim, mesmo Arkádi mostra-se alegre, ele está preocupado com a perspectiva de Vássia não terminar o trabalho. Arkádi representa, assim, insegurança, enquanto Vássia parece ser o personagem seguro:

- Bem, logo te contarei o resto. Olha, já comecei a falar e não o queria fazer antes de ter copiado pelo menos quatro folhas! É que de repente me lembrei que tinha isso para te dizer. Mas está visto. Não me apetece nada escrever agora. Não faço senão pensar em vocês...

E Vássia sorria.

Houve um silêncio.

- Uf! Etá caneta não presta! – Exclamou Chumkov, mal-humorado, atirou-a para cima da mesa e pegou noutra.

- Vássia! Ouve só isto...

- Bem. Mas é a última vez...

- Ainda tens muito que escrever?

- Ah, meu amigo!

Vássia franziu a testa como se não houvesse no mundo pergunta mais terrível do que aquela.

- Olha, lembro-me de uma coisa...

- Diz!

- Não... Continua antes a escrever!

- Não, diz logo!

- Já são sete horas, Vássia! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 532-533)

CENA II

Com a sugestão de Arkádi que Vássia o levasse à casa de sua noiva, ambos se dirigem à casa de Lisa. No caminho, conseguimos ver a felicidade incontida dos personagens e Vássia, não tendo justificativa de merecer tanto grande amor e amizade, achando-se desmerecedor de tamanha felicidade:

- Sou um idiota, Arkacha, um doido varrido! _ exclamou Vássia a rir; mas o riso tornou-se quase imperceptível e Vássia afastava-se angustiosamente de todos os que passavam, como se temesse que estes quisessem tira-lhe o querido chapéu e não pudessem fugir a tão tentação.

- Escuta uma coisa, Arkacha! –disse passados uns instantes e havia na sua voz vibrações que revelavam a sua imensa felicidade.

- Arkádi, se soubesses como sou feliz, tão feliz!

- Deveras, Vássienhka? E eu também!

- Não! Arkacha, não. A amizade que me dedicas é enorme, eu bem sei. Mas tu não podes sentir nem a décima parte do que eu sinto neste momento. O meu coração transborda de felicidade! Arkacha! Eu não mereço tanta ventura! Sou o primeiro a reconhecê-lo. Que fiz eu para merecer tanto bem – exclamou com uma voz em que vibravam soluços reprimidos – que boas ações pratiquei eu, diz-me lá? Lembra-te de quantos desgraçados há neste mundo, quantas lágrimas, quantas penas, quantos dias sem sol! E eu, em compensação... Eu

tenho o amor de uma mulher como esta... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 536-537)

Nesse diálogo entre Vássia e Arkádi vemos a característica menipeana das “últimas questões”, em que Vássia sente-se muito feliz, como se a vida fosse acabar ali, ele repleto de felicidade. Como Bakhtin nos diz, este gênero “procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 2005, p. 115).

Esse momento também nos remete a outra característica menipeana, a da estrutura de três planos, Terra, Olimpo e Inferno. Vássia feliz, com sua noiva, seu amigo, seu bom chefe, isso tudo significa que podemos situá-lo no Olimpo, pois, segundo Bakhtin: “A ação e as síncries dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno” (BAKHTIN, 2005, p. 116).

CENA III

No episódio em que Arkádi e Vássia voltam para casa da noiva, depois de longa conversa, a atitude de Vássia mostra que agora ele está mal humorado, preocupado com o trabalho ainda a ser feito, pois anda em silêncio e murmura entre os dentes:

- É verdade – respondeu Vássia – É verdade. Não tenho tempo a perder. Creio que já devem ser onze horas. Vamos ao trabalho!

E Vássia, que todo aquele tempo tinha escutado a amigo, sorridente, procurando manifesta-lhe todo o seu afeto, ele que numa palavra, escutara Arkádi com toda a sua alma, de repente calou-se, ficou inquieto e quase saiu a correr. Pelo visto, algum pensamento desagradável viera de súbito por cobro a sua desenfreada fantasia.

Também Arkádi Ivânovitch começou a dar mostras de inquietação; Vássia mal respondia às suas perguntas e, por outro lado, proferia palavras incoerentes.

(...).

- Vássia. Não te preocupes – interrompeu-o Arkádi. - Eu sei muito bem que, de outras vezes, tens copiado muito mais folhas em menos

tempo... Não te aflijas, homem! Tu tens muito jeito... Em último caso, podes fazer uma letra menos apurada; não é necessário que tudo que escrevas saia como letra de forma. Vais ver! Mas se te apoquentas agora ficas nervoso e o trabalho não te sairá bem!

Vássia não deu resposta ou murmurou qualquer coisa por entre dentes e ambos continuaram correndo em direção à casa. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 541)

Nessas atitudes de Vássia, a característica menipeana da "experimentação moral e psicológica" também se revela, pois:

(...) todos esses fenômenos tem na menipéia não um caráter temático mas um, caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino; nele se revelam as possibilidades de um 20outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (BAKHTIN, 2005, p. 117)

As mudanças de atitude de Vássia e o diálogo com o amigo Arkádi deixam clara a destruição da integridade e da perfeição do homem como característica importante da "sátira menipeia".

CENA IV

O diálogo abaixo já apresenta um tom tenso: Arkádi acha que Vássia está pálido, com febre. Ele mesmo sugere que seria bom tomar um chá. Nesta conversa podemos observar a mudança brusca de comportamento de Vássia e a preocupação de Arkádi com o amigo.

A função desse diálogo é mostrar que Vássia tenta se superar, pois vemos suas palavras como sendo as palavras derradeiras, decisivas do homem. Como afirma Bakhtin, ao teorizar sobre as características genéricas da sátira menipeia, esta "é o gênero das 'últimas questões', onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade" (BAKHTIN, 2005, p. 115, ênfase no original). Como segue:

- Olha, Vássia, não seria melhor que te deitasses um pouco? Parece que estás com febre...

Vássia, mal-humorado, olhou quase com ódio para Arkádi e não lhe respondeu.

- Vássia, o que tens tu?

Vássia parecia meditar.

- Não te parece que eu devia tomar uma chávena de chá, Arkacha? perguntou-lhe de repente.

- Como? Por quê?

- É que o chá dá forças. **Dormir, não quero, e não dormirei!** Mas o chá despertava-me e poderia vencer melhor o cansaço. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 542, ênfase acrescentada)

CENA V

No outro dia, após um sonho estranho, Arkádi acorda e vê que a demência tomou conta do amigo:

Arkádi não podia acreditar no que os seus olhos viam e olhou para cama: mas não, Vássia não estava lá. Arkádi deu um salto, ainda debaixo da impressão do sonho. Mas Vássia não se mexeu. Continuava a escrever pelo papel a pena sem tinta, virava as folhas em branco, umas após outras, como se estivesse de fato produzindo alguma coisa.

“Não agora não se trata de nenhum desmaio” pensou Arkádi Ivánovitch que tremia dos pés à cabeça.

- Vássia, Vássia! Responde-me! – gritou, sacudindo-o por um ombro.- Mas Vássia continuava calado, rabiscando sobre o papel com a caneta seca.

- Até que enfim, até que enfim a pena escreve tão depressa como eu quero! - disse e olhou para Arkádi. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 556)

Nesse momento em que Arkádi percebe que seu amigo está demente, o diálogo entre ambos nos remete ao que Bakhtin chama de “estados

psicológicos morais-anormais do homem” (BAKHTIN, 2005, p. 116), dentro da característica n. 8 da menipeia: ou seja, “a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (temática maníaca) da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (p. 116, ênfase no original).

CONCLUSÃO

Desse modo, através de alguns trechos da narrativa colocados nesse trabalho, mostramos algumas das ações e alguns dos diálogos travados entre os personagens Vássia e Arkádi. Com eles, podemos perceber a presença de algumas características da sátira menipeia citadas no decorrer do texto: a característica das “últimas questões”, ou seja, as palavras derradeiras decisivas do homem em sua totalidade; e a característica da “experimentação moral e psicológica”, ou seja, a representação dos estados psicológico-morais anormais do homem: a loucura incontida de Vássia. Um homem simples, de aspecto físico não privilegiado, que encontra uma noiva bonita que o ama, tem um amigo fiel, tem um salário. Vássia sente-se muito feliz, mas essa felicidade o incomoda a tal ponto por ele não se achar digno de recebê-la, que acaba louco.

Em consequência desta loucura, podemos reavaliar a caracterização dos espaços em que ocorre a ação, na cidade de São Petersburgo. Pois, se uma das características da menipeia é a presença de uma “estrutura triplanar” - Terra, Olimpo, Inferno – na qual se inserem as aventuras do herói, podemos igualmente ver Vássia nessa estrutura.

Antes de iniciar a narração, podemos dizer que é o momento Terra: Vássia vive em um apartamento com seu amigo, tem um trabalho. No início da narrativa, Vássia chega em casa e quer revelar ao amigo que tem uma noiva: está feliz porque vai se casar, tem um amigo, um bom emprego. Neste momento vemos Vássia no Olimpo, sentindo muita felicidade, por ter uma noiva e um amigo para compartilhar.

No decorrer da narrativa, ele tenta vencer os obstáculos, que é vencer o cansaço, entregar o trabalho para seu chefe, cuidar de sua noiva, fazer companhia ao amigo. Tudo isso, aos poucos, pode significar um Inferno para ele. Podemos dizer, portanto, que o Olimpo e Inferno se intercalam durante a novela, pois há momentos em que a personagem oscila entre o Olimpo e o Inferno de sua vida: ora sente-se sufocado, por não conseguir alcançar o término do trabalho, e por sentir-se culpado em ter uma noiva linda e um bom amigo; ora, sente-se feliz por ter a noiva, o amigo, o bom chefe, o emprego. Mas enlouquece por que não suporta tanta felicidade, por não sentir-se merecedor dela, por não ter conseguido entregar o trabalho ao chefe.

Assim, as "últimas questões", as palavras derradeiras e decisivas do homem, os estados inusitados psicológicos anormais do homem e uma estrutura triplanar são algumas das características bakhtinianas que podem ser vistas na atitude dialógica do personagem Vássia face a si mesmo e aos outros personagens na novela *Coração frágil* de Dostoiévski.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: UFF-USP, 2005.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Obra completa*. Introdução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

O DISCURSO AMOROSO E A SOLIDÃO DOS PERSONAGENS DO CONTO *NOITES BRANCAS*¹

Beatriz de Castro da Cruz²

RESUMO: Este artigo analisa o tema da solidão e do amor no conto *Noites brancas*, de Fiódor Dostoiévski, tomando como base a obra *Fragmentos do discurso amoroso*, de Roland Barthes, e os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. A história tem como personagem principal um sonhador que se apaixona perdidamente por uma linda jovem. Dostoiévski utiliza o cenário das noites brancas de São Petersburgo para o encontro dessas duas almas solitárias. A análise do texto se apoia na tese do romance polifônico, de Bakhtin, especialmente no que se refere à dialogia, e interage com a obra de Barthes, mostrando que a solidão e o discurso amoroso dependem essencialmente da voz do outro para se concretizarem.

Palavras-chave: Amor. Solidão. Dialogismo. Discurso amoroso.

ABSTRACT: This article studies loneliness and love as themes in the short story *White nights* by Fyodor Dostoyevsky, based on the work by Roland Barthes *A Lover's Discourse: fragments*, and the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin in his study *Problems of Dostoyevsky's poetics*. The main character of Dostoyevsky's novel is a dreamer that falls hopelessly in love with a beautiful girl. Dostoyevsky uses the white nights of Saint Petersburg as the backdrop of his story, where two lonely souls meet. The analysis of the text is based on Bakhtin's polyphonic novel theory, especially in relation to dialogism, and the interaction with Barthes' work, where both loneliness and love discourse are depicted as factors that essentially depend on mutual resonance in order to be concretized.

Keywords: Love. Loneliness. Dialogism. *A Lover's Discourse*.

¹ Artigo recebido em 15 de abril de 2013 e aceito em 25 de maio de 2013. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

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

INTRODUÇÃO

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881) nasceu em Moscou, Rússia. Filho de um médico austero, avaro e autoritário, e de uma mãe doce e servil, que sofria com a avareza do marido, Dostoiévski cresceu participando de serões culturais familiares, pois seu pai era muito culto e procurava transmitir seu conhecimento aos filhos. Quando tinha 16 anos, perdeu a mãe, doente de tuberculose, e foi criado pelo pai, que se tornou mais despótico e autoritário, além de ter-se entregue à bebida. Isso fez com que o escritor desejasse a morte do pai, que faleceu dois anos depois, deixando Dostoiévski com um profundo sentimento de remorso por ver seu desejo atendido.

Aos 22 anos, terminou o curso de Engenharia com o grau de subtenente. Trabalhou como tradutor e, em 1844, abandonou o exército e começou a escrever as primeiras novelas: *Pobre gente*, *O duplo*, *O senhor Prokhártchin*, *Um romance em nove cartas*, *A dona de casa*, *Niétotchka Niezvânova* e *Noites brancas*, entre outras pertencentes à primeira fase, que, segundo Dostoiévski (1963), termina com *Memórias da casa dos mortos*. A partir daí, inicia, com *Memórias do subterrâneo*, a segunda fase como escritor, mais madura, profunda e dialética, na qual os personagens já mostram os verdadeiros sentimentos, lutando para atingir seus objetivos a qualquer custo.

Considerado um dos maiores romancistas de todos os tempos, Dostoiévski deixou uma vasta obra, que é lida e reverenciada até os nossos dias. Mestre do diálogo, o autor faz com que os personagens expressem seus mais íntimos pensamentos. Sem muita preocupação com cenários bucólicos, a maior parte de sua produção literária mostra paisagens urbanas, intimistas. Dostoiévski trabalhou a natureza humana, a alma, com seus segredos e paixões.

Suas obras também retratam, em sua maioria, o sofrimento dos personagens, capazes de grandes atos heroicos ou de grandes maldades, divididos, contraditórios e imprevisíveis. Como afirma Natália Nunes, na *Introdução geral à obra de Dostoiévski*, muitos são:

Funcionários sem categoria, de uniforme batido e botas rotas; estudantes pobres, que vivem de expedientes e passam fome e frio; vadios, ébrios, idiotas, prostitutas, moças perseguidas, mulheres tuberculosas, crianças esfomeadas e maltratadas, sádicos, tarados, assassinos, loucos, enfim toda a escória da sociedade. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 58)

Os personagens de *Noites brancas* são diferentes da maior parte dos heróis de Dostoiévski, pois não há artimanhas, nem assassinatos. Entretanto, o herói, apesar de não ter sentimentos mesquinhos, parece não se adaptar ao mundo em que vive, fugindo dos relacionamentos. O conto é uma história de amor e solidão. É o encontro de duas almas solitárias à procura do amor.

Por essa razão, o conto *Noites brancas* será examinado através de conceitos teóricos de Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), filósofo e pensador russo. Mestre na arte de pesquisar a linguagem humana, suas teses sobre o romance polifônico, a dialogia, a carnavalização da literatura e os gêneros literários, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, levaram a uma reavaliação, por parte da crítica literária, da visão artística de Dostoiévski.

Este artigo utiliza ainda a obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1915-1980), estabelecendo uma comparação com o conto de Dostoiévski. Semiólogo, crítico literário e filósofo, Barthes resgata a linguagem do amor, o romantismo, apresentando, em forma de dicionário, temas como o ciúme, a solidão, a ausência e a espera. Para o autor, "o discurso amoroso é hoje em dia de extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém" (BARTHES, 1988).

NOITES BRANCAS

O conto *Noites brancas*, considerado um dos mais românticos de Dostoiévski, é uma de suas primeiras obras. A história se passa em São Petersburgo em quatro noites apenas. O título se deve a um fenômeno comum perto das linhas do Círculo Polar Ártico e Antártico: nos dias próximos do solstício de verão, o sol se põe, mas não fica abaixo da linha do horizonte, deixando a noite clara e causando um crepúsculo duradouro, isto é, não anoitece completamente (VEJA, 2012).

O narrador-protagonista, que se intitula "sonhador", é um solitário confesso, que vive num mundo diferente do das outras pessoas. Consciente da sua solidão, perambula pela cidade imerso em seus pensamentos: "Vinha-me a impressão de que vivia sozinho, de que havia ainda de chegar a ver-me abandonado por toda a gente, de que todos haviam se afastado de mim" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 8). O sonhador passa os dias a observar a fisionomia das pessoas com quem cruza na rua e conhece a todos, mesmo que não o conheçam. Preocupa-se quando os vê infelizes e alegra-se com a felicidade deles (p. 12), mas não quer aproximação. Tem certa intimidade com os edifícios, personificando-os, estabelecendo relações, dialogando com eles.

O cenário reflete profundamente os conflitos internos do personagem, pois, quando o sonhador está bem, tudo também é maravilhoso. É o que ele sente quando descreve para o leitor a primeira noite: "(...) o céu estava tão fundo e tão claro que ao olhá-lo uma pessoa era forçosamente levada a perguntar se seria possível que debaixo de um céu daqueles pudessem viver criaturas tenebrosas e más" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 11). O mesmo acontece quando ele conta como é o lugar onde vive: "Por que será que ele ama tanto as suas quatro paredes, invariavelmente pintadas de verde-claro, desbotadas, vergonhosamente sujas e denegridas pelo fumo?" (p. 33). Já quando está triste, após ler uma carta da amada, o mesmo cenário se modifica: "(...) as mesmas coisas se tornam mais lúgubres e mais sombrias..." (p. 93), "Vi empalidecerem as cores das paredes, descobri novas teias de aranha em todos os cantos" (p. 93). Após perceber que todos da cidade foram veranejar, e ele ficou mais só do que de costume, a tristeza toma conta dele, e o herói observa tudo com pessimismo: "Por que me sentiria eu tão mal em minha casa. Olhava com olhar perscrutador paredes verdes, denegridas pelo fumo e fixava a vista no teto onde prosperavam as teias de aranha" (p. 14).

O narrador-protagonista também conversa com o leitor, num tom íntimo e amigável: "Uma noite prodigiosa, uma dessas noites que talvez só vejamos quando somos novos, querido leitor" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 11); "(...) quando somos jovens, muito jovens mesmo, querido leitor" (p. 11); "Por tudo isso...agora já poderá compreender o meu querido leitor até que ponto eu conheço esta cidade de São Petersburgo" (p. 13).

Na primeira noite, o sonhador conhece Nástienhka, numa ponte, às margens do rio Fontanka, e se apaixona por ela, justamente num desses dias em que se sentia mais solitário do que nunca, por ter se dado conta de que todos da cidade haviam viajado. Percebe que ela está chorando e se aproxima para consolá-la. Na segunda noite, Nástienhka conta ao herói-sonhador que sente falta do grande amor dela e ele, mesmo apaixonado, tenta ajudá-la a encontrá-lo. Na última noite, quando acha que ela vai finalmente ficar com ele, surge o amado e a leva embora. No dia seguinte, recebe uma carta dela despedindo-se e pedindo perdão por tê-lo iludido.

O DISCURSO DA SOLIDÃO

O solitário confesso vive num mundo à parte, um mundo especial que ele faz questão de descrever para a amada, logo na primeira noite, contando que até o sol brilha de forma diferente. "Geralmente o sonhador costuma viver fora do mundo, num refúgio, como se se escondesse da luz do dia, e, uma vez instalado em seu esconderijo, vive e cresce nele tal como um caracol na sua concha" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33). Ele não sente necessidade de se aproximar das pessoas, apenas as

observa, acompanha o dia a dia delas, sabe, pelo seu aspecto e pelo das casas, onde cada morador vai passar as suas férias: “Os moradores dos elegantes isbás ou das vilas próximas de Peterhof caracterizavam-se pela sua elegância requintada, tanto no andar como em todos os seus gestos, até pelos seus trajes e chapéus de verão (...)” (p. 15).

Esse comentário faz pensar em Barthes quando afirma: “(...) a sociedade me remete a um recalque estranho, a céu aberto: nenhuma censura, nenhuma proibição: estou simplesmente suspenso *a humanis*, longe das coisas humanas, por um decreto tácito de insignificância: não faço parte de nenhum repertório, de nenhum refúgio” (BARTHES, 1988, p. 184).

Mesmo não se aproximando das pessoas, o solitário ressentia-se quando saíam para veranear, pois se sentia mais só. Já não podia observar os hábitos, o cotidiano dos moradores. Ele chega a essa conclusão após experimentar momentos de inquietude: “Ah! Então todos vão veranear e me deixam aqui sozinho! Era isto e mais nada: eles se mandaram” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 14).

Nota-se no protagonista que ele escolheu a solidão como modo de vida, o que se pode confirmar pelo que diz Nicola Abbagnano sobre a solidão:

No primeiro sentido, a solidão é a situação do sábio, que, tradicionalmente, é autárquico e por isso se isola em sua perfeição. Afora esse ideal, o isolamento é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura. Em sentido próprio, contudo, a solidão não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação: Não dispensa os laços com o ambiente e a vida cotidiana, a não ser em vista de outros laços com homens do passado e do futuro, com os quais seja possível uma forma nova ou mais fecunda de comunicação. O fato de a solidão dispensar esses laços é, pois, uma tentativa de libertar-se deles e ficar disponível para outras relações sociais. (ABBAGNANO, 2000, p. 918)

O protagonista revela minuciosamente a Nástienhka o mundo do sonhador, primeiramente como se não fosse ele o sonhador. Depois confessa ser ele mesmo, mas que fala em terceira pessoa para que ela não o considere imodesto. O discurso dele não retrata apenas aquele mundo especial, mas é um discurso sobre o mundo, como diz Bakhtin: “O herói dostoievskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre o seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 2010, p. 87). O herói retrata as suas ideias sobre a solidão de forma única, no entanto reproduz o discurso de muitos solitários, como se pode observar no conto, quando descreve o mundo do solitário: num

momento ele se mostra completamente infeliz e "(...) tem a alma triste e vazia. À sua volta desvaneceu-se todo um império de sonhos; secretamente, sem ruído, sem deixar provas, como só um sonho pode desvanecer-se" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 39). Em outro momento, de repente, a sua imaginação se reanima: "Um novo sonho... uma nova felicidade. Novo, requintado e doce veneno... Oh, que lhe interessa esta vida real!" (p. 39).

Nástienhka também se confessa uma sonhadora e, indagada pelo protagonista sobre o que é ser um sonhador, diz:

– Um sonhador? Claro que sei. Eu própria sou uma sonhadora. Às vezes, quando estou sentada junto da minha avó... quantas coisas não penso eu! Quando começo a sonhar, os sonhos vão se desenrolando por si próprios e já cheguei a sonhar que estou casada com um príncipe chinês... Às vezes, faz muito bem, isto de... sonhar. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 32)

É o diálogo do herói com o outro e consigo mesmo, é a hora da autoconsciência, que, em Dostoiévski, segundo Bakhtin, "é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro" (BAKHTIN, 2010, p. 292).

O sonhador se sente mais só do que nunca, pois descobre que perdeu inutilmente os melhores anos da vida e confessa, na segunda noite, à amada: "... apenas vejo solidão, e de novo essa vida ociosa, inútil e aborrecida" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 45). Mais uma vez a autoconsciência do protagonista aflora: "Basta que passem mais uns anos para que chegue a espantosa solidão, a trêmula velhice que traz consigo a tristeza e a dor. Ó Nástienhka! Que tristeza então vermo-nos sozinhos, completamente sozinhos, e não termos de que nos lamentarmos... nem isso ao menos!" (p. 48).

O que interessa a Dostoiévski é o ponto de vista do personagem sobre si mesmo e sobre o mundo. Tudo ao redor do sonhador é motivo para reflexão, para o mergulho na autoconsciência, como diz Bakhtin: "Isso porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*" (BAKHTIN, 2010, p. 53, ênfase no original).

Tudo surge da palavra e se encerra na palavra. O herói dostoiévskiano procura a verdade pela palavra. Ele é "um discurso pleno, uma voz pura" (BAKHTIN, 2010, p. 60). É o que o se nota no discurso do herói a Nástienhka na segunda noite: "Na verdade somos frequentemente tentados a acreditar que toda essa vida não é uma criação da sensibilidade, nem um caprichoso jogo insubstancial ou uma invenção

enganadora, mas uma autêntica realidade, uma coisa que existe realmente, algo de concreto e de palpável” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 41-42).

O herói-solitário está sempre envolto nas partidas e chegadas de Nástienhka: vive em função de vê-la mais uma vez, sente a sua ausência. Barthes conceitua esse sentimento como “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono” (BARTHES, 1988, p. 27).

Tanto o protagonista antecipa Barthes quando sente a ausência da amada quanto Nástienhka retrata esse sentimento quando fala do noivo. É o que explicita Barthes ao falar da ausência:

Só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera (...). A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. (BARTHES, 1988, p. 27)

O sonhador sente a dor de Nástienhka, preocupa-se com ela. Procura ajudar a amada quando percebe, na terceira noite, que ela se entristece quando vê que as horas se passaram e o namorado não apareceu: “Procurei consolá-la e arranjar razões que justificassem a ausência do outro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 71).

A esperança deixa o sonhador ansioso. Ele já não consegue esperar a hora de ver a amada, como na primeira noite, quando se despedem: “Separamo-nos. Eu passei a noite a zanzar; não podia decidir-me a voltar para casa. Era tão feliz! Só pensava no nosso próximo encontro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 28).

Na terceira noite, a esperança aumenta: “Saí ao seu encontro cheio de ansiedade, pois só com muito custo me foi possível esperar pela hora do encontro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 67).

No dia seguinte, mesmo sabendo que, se chovesse, Nástienhka não sairia, o protagonista não aguenta e vai à procura dela:

No outro dia, quando bateram as nove da noite, já não pude ficar nem um momento mais no meu quarto; vesti-me e saí para a rua, apesar da chuva. Fui até o lugar onde nos costumávamos encontrar e sentei-me no banco. Passado pouco tempo levantei-me e fui até a rua em

que ela morava; mas depois enchi-me de vergonha e, a dois passos da sua casa, retrocedi sem levantar sequer os olhos para as janelas. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 75)

É o discurso do solitário-sonhador que sente que seus sonhos irão se realizar, que seus dias de solidão terminarão. Na segunda noite, quando ele ouve a história de Nástienhka e sugere a ela como escrever a carta ao amado, recebe um agradecimento tão caloroso e a vê tão feliz que acaba por agradecer à amada pela possibilidade de ter alguém em quem pensar: "Ah! Nástienhka! Verdadeiramente devemos estar agradecidos a várias pessoas, só pelo fato de viverem conosco ou de viverem tão sozinhas. Eu, por exemplo, sou-lhe muito grato por tê-la encontrado e poder pensar em você daqui para diante" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 63).

Estranhamente, o sonhador se isola, não quer contato com ninguém, prefere a solidão, mas anseia pelo encontro com a amada, sente mais do que nunca o peso da solidão. Quando, na terceira noite, ela diz a ele que dali para frente nunca mais se separarão, o herói se comove com a amizade que ela lhe dedica: "Oh!, Nástienhka, Nástienhka! Se soubesses como estou só neste mundo!" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 75).

Desse modo a autoconsciência do herói dostoiévskiano sobre a solidão é plena, é a junção de outras vozes, de outros discursos solitários. A voz do autor "possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com vozes plenivalentes de outros heróis" (BAKHTIN, 2010, p. 5).

O discurso do enamorado é um "discurso de extrema solidão" (BARTHES, 1988), no entanto ele não existe sem o outro. O sonhador apaixonado já na primeira noite pela moça que chorava na ponte e, nas quatro noites em que convive com ela, fica em função da espera, prepara o discurso do amor.

O DISCURSO DO AMOR

Na consciência plena da solidão, o herói espera por aquela que o tirará da "extrema solidão", e seus sonhos parecem se concretizar, tomar materialidade. Já na primeira noite começa a sonhar com a amada: "Sou um sonhador, mal conheço a vida real, e um momento como este é tão difícil de acontecer comigo, que me seria absolutamente impossível não estar continuamente a evocá-lo nos meus sonhos. Esta noite vou passá-la inteira a sonhar com você. Esta noite? Toda a semana, todo o ano!" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 25).

É o que Barthes confirma ao analisar a espera, definida por ele como: "(...) o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio" (BARTHES, 1988, p. 95). Seus pensamentos são sempre em função da amada, e suas palavras revelam a paixão que Nástienhka insiste em não perceber. No entanto ao herói basta a possibilidade de ter passado duas noites felizes com ela: "E que hei eu de sonhar então que seja mais belo do que a vida, depois de ter realmente gozado aqui, ao seu lado, instantes tão felizes?" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 45).

Nas duas primeiras noites, o herói-enamorado dialoga interiormente, sonha com a amada, expõe seu sentimento por parábolas, que Nástienhka parece não entender. Generoso, chega a se oferecer para falar com o namorado dela a levar uma carta para ele. O outro não é odiado, apenas é alguém que ocupa o lugar no qual o sonhador gostaria de estar (BARTHES, 1988, p. 46).

Segundo Bakhtin, nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo: "(...) tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência" (BAKHTIN, 2010, p. 293). Mesmo no diálogo interior, o homem se revela para si mesmo.

É o que sente o sonhador ao se deparar, na terceira noite, com a realidade, quando notou o amor de Nástienhka pelo outro:

Meu Deus, como foi possível que nem sequer tenha cogitado? Como podia eu estar tão cego, sabendo, como de fato sabia, que tudo aquilo pertencia ao outro, e quando devia ter dito a mim mesmo que toda aquela sua ternura e carinho... sim todo o carinho que ela me demonstrava... mais não eram do que a expressão da sua alegria perante o encontro próximo (...). (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 67)

Na mesma noite, quando percebe o desapontamento da amada pela ausência do namorado, enfim o sonhador começa a falar de seu amor, mas ela o interrompe: "- Está bem, muito bem, mas não continue!" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 70).

Já na quarta noite, esperançoso com a desilusão dela, acaba por confessar o seu amor: "É impossível, Nástienhka, bem sei, mas eu... eu a amo, Nástienhka! Esta é a verdade! Pronto, já lhe disse tudo!" (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 80).

Nástienhka confessa já ter percebido e fala que poderia se apaixonar por ele. Compara-o ao amado, ressaltando as virtudes do herói, e chega a falar que o ama também. Os dois começam a fazer planos para o futuro, riem muito e caminham sem parar por horas. Quando estão se despedindo, Nástienhka empalidece, pois vira o amado. Joga-se nos braços dele, depois volta, abraça o sonhador, beija-o e retorna para o namorado. O herói fica vendo o casal ir embora até perdê-los de vista.

No dia seguinte, ele recebe uma carta da amada, na qual ela pede perdão por tê-lo feito sofrer. Nesse momento, todo o cenário muda diante de seus olhos, tudo fica mais lúgubre e sombrio: “Ou seria que meus olhos divisaram o meu futuro e nele viram algo de árido e de triste, algo semelhante a mim mesmo, ao que eu sou agora, àquilo que serei dentro de quinze anos, neste mesmo quarto, igualmente só” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 93).

No entanto, o herói dostoievskiano precisa dizer a última palavra: “Sabe que lhe cabe a *última palavra* e procura a qualquer custo manter para si essa última palavra, sobre si mesmo, essa palavra da sua autoconsciência, para nela não ser mais aquilo que ele é” (BAKHTIN, 2010, p. 59-60).

É a última palavra que o autor reserva ao seu herói. O sonhador, ao ler a carta da amada, reflete sobre o conteúdo e faz o sacrifício supremo:

Agora, não perdoar a ofensa, Nástienhka; turvar a tua clara e pura felicidade com nuvens escuras, fazer-te censuras para que o teu coração se atormente e sofra, e palpite dolorosamente, quando não deve fazer mais senão exultar de júbilo, ou tocar sequer uma só das suaves flores que hás de pôr nos teus cabelos negros, quando te casares com ele... Oh, não, Nástienhka; isso não farei nunca! Que tua vida seja ditosa e tão diáfana e agradável como o teu doce sorriso, e bendita sejas pelo instante de felicidade que tu deste a outro coração solitário e agradecido! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 94)

Barthes confirma essa postura ao comentar: “O que é um herói? Aquele que tem a última réplica” (BARTHES, 1988, p. 40). “Todo parceiro de uma cena sonha com a ‘última palavra’. Falar por último, ‘concluir’, é dar um destino a tudo que se disse, é dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala. Aquele que vem por último ocupa um lugar soberano (...)” (p. 39, ênfase no original).

O sonhador descobre a verdade e a registra em suas palavras derradeiras: “Meu Deus! Um momento de felicidade! Sim! Não será isso o bastante para preencher uma vida?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 94).

Mais uma vez a consciência plena do herói dostoievskiano aflora: é o discurso do enamorado que perde a amada, mas que tem a vida preenchida pelo momento de paixão e de amor, que permanecerá em seus sonhos.

CONCLUSÃO

Escrito em 1848, *Noites brancas* pertence à primeira fase de Dostoiévski, quando ele ainda não havia sido preso por “tomar parte em reuniões onde se criticavam atos do governo, a instituição da censura e a servidão” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 36). A novela conserva um romantismo e uma delicadeza próprios dessa fase. Seu personagem é apaixonado, solitário e generoso, ama incondicionalmente e dialoga interiormente. É o único que conhece a verdade e por isso se mantém distante de todos: “E para que quereria eu os amigos? Eu sou amigo de toda a cidade de São Petersburgo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 11). O sonhador continua: “Evidentemente que os outros não me conheciam; mas eu... eu os conheço. Conheço-os até muito bem; tenho estudado as suas fisionomias e fico contente quando os vejo contentes, e aflijo-me quando os vejo preocupados” (p. 12).

Essa obsessão pela verdade é que orienta o modo como os heróis de Dostoiévski tratam as outras pessoas “e cria um tipo especial de solidão desses heróis” (BAKHTIN, 2010, p. 174).

Barthes compõe o sujeito apaixonado em *Fragmentos de um discurso amoroso* por meio da leitura de diversos discursos apaixonados e da sua experiência de vida. Em contrapartida, Dostoiévski constrói o seu sonhador apaixonado com uma multiplicidade de vozes e, como já enfatizado, “constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 60).

Em Barthes as palavras ou frases foram destacadas do seu contexto, retiradas dos romances e desligadas de seus personagens, mas mantiveram o seu significado primário e seu objetivo final: o discurso amoroso e solitário representado por vários autores. Similarmente, em Dostoiévski, é o personagem quem dá a última palavra sobre si mesmo e sobre o mundo, é a sua autoconsciência que determina o discurso do amor e da solidão em sua “multiplicidade de vozes plenas” (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Ambos utilizam o discurso amoroso, a palavra, indefinidamente, sempre em construção. É a palavra do outro e do próprio herói, esse herói em constante diálogo consigo mesmo e com o mundo, falando sobre a solidão e o amor.

REFERÊNCIAS

SOLIDÃO. In: ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Noites brancas*. Tradução de Natália Nunes. Porto Alegre: L & PM, 2008.

_____. *Obra completa*, v. 1. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

VEJA. *Lazer e cultura*. Disponível em: <vejasp.abril.com.br/atracao/noites-brancas>. Acesso em: 16 nov. 2012.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



1) **ASPAS SIMPLES:** Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."

2) **CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO.** Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

3) **CITAÇÕES:** Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas.

4) **DESTAQUES NAS CITAÇÕES:** Os destaques devem ser marcados com itálico ou negrito. As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).

5) **DIVISÕES DO TEXTO:** O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O corpo do texto deve ser redigido em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e 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.

6) **ENVIO DO ARTIGO:** O artigo deve ser enviado sem identificação, ou seja, sem nome do autor e do orientador, para o endereço anfib@ibest.com.br como anexo (formato "Word" e modo de compatibilidade). Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados no mesmo e-mail, mas em outro

documento (também em formato "Word" e modo de compatibilidade), 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.)

7) EPÍGRAFE: Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.

(Petrônio)

8) ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) FIGURAS: Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de "Referências". Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna* .

Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas

notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) 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.

12) PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) REFERÊNCIAS: Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

a) Autores: O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

b) Coleção: Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses. CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

c) Edição: Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

d) Editora: Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed.".

e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

f) Modelo de entrada para filmes:

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

g) Modelo de entrada para livros:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:

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.)

i) Modelo de entrada para textos impressos:

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

j) Organização: Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

k) Referências duplas: Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

l) Subtítulos: Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático*: Um conceito operativo?

m) Títulos: Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

n) Tradução: Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

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

o) Volume: Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações, incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. O ano deve ser mencionado apenas depois do trecho transcrito, no padrão exemplificado acima, ou seja, acompanhado do sobrenome do autor e do número da página. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". 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 final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermedialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em

língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

21) **TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS:** Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar “Tradução minha” ou “Tradução nossa”.

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. Há duas etapas de revisão: a de formatação e a de conteúdo.

